

Adriana BOTEZ - CRAINIC

istoria artelor plastice



**arta modernă
și contemporană**



NICULESCU

CUPRINS

Prima parte

ARTA EUROPEANĂ LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX - LEA

NEOCLASICISMUL	11
Reacția împotriva artei aristocratice. Întoarcerea la valorile clasice ale Antichității. Vestigii antice- Descoperiri arheologice-Pompei și Herculaneum, Roma, centrul internațional al elaborării Neoclasicismului	
ARHITECTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ	11
ARHITECTURA NEOCLASICĂ FRANCEZĂ	13
SCULPTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ	14
PICTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ	16
NEOCLASICISMUL ÎN PICTURA FRANCEZĂ	18
Revoluția de idei. Spiritul burghez. De la monarhie la Republică. Revoluția burgheză din 1789. Proclamarea Republicii Franceze (1792). Reacția împotriva stilului Rococo. Eroicul. Idealul clasic greco-roman. Regimul contrarevoluționar (1794-1795). Directoratul (1795-1799). Lovitura de stat - înlocuirea Directoratului cu Consulatul (1799). De la Republică la Imperiu (1804). Napoleon I consacrat împărat al Franței. Stilul Empire. Recurențe-Arta de Aparat sub Întăiul Imperiu.	
JACQUES-LOUIS DAVID	18
GENERAȚIA PICTORILOR DISCIPOLI AI LUI JACQUES-LOUIS DAVID	23
A DOUA GENERAȚIE DE PICTORI NEOCLASICI	27
JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES	27
ANGLIA LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA	32
Curenți artistice, tendințe, orientări stilistice, noutăți morfologice. Grupări și personalități artistice în pictură. Romanticismul - Vizionarismul mistic. Ilogical și fantasticul. Spiritul extravagant și morbid. Prefigurarea Suprerealismului. Pictura de plein-air - Peisajul marin. Grupul Pictorilor Prerafaeliți - întoarcerea la reperele Renașterii.	
ARHITECTURA	32
PICTURA	36
ROMANTISMUL ENGLEZ	36
PICTURA DE PLEIN-AIR - PEISAJUL MARIN	39
GRUPUL PICTORILOR PRERAFaelIȚI	42
GERMANIA LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA	46
Curenți artistice și orientări stilistice	
PICTURA	46
PICTORII NAZARENENI. ROMANTISMUL. SIMBOLISMUL	46
CASPAR DAVID FRIEDRICH	47
SPANIA ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA ȘI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA	49
Monarhia și „Arta de Aparat”. Neoclasicismul. Spiritul Rococo. Reacția împotriva artei aristocratice. Spiritul critic. Războiul de Independență. Revoluția de idei. Concepte și atitudini de frondă. Romanticismul. Simbolismul. Prefigurarea Expresionismului.	
ARHITECTURA	49
PICTURA	50
GOYA	51

avant-garde
fouism
cubo

abstract
suprematism

Partea a doua

ARTA EUROPEANĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA ȘI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

FRANȚA ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA	65
Restaurația Bourbonilor. Revoluții burgheze, luptele pentru reînfiptuirea Republicii franceze. Revoluția din iulie 1830. „Cele Trei Glorioase – 27, 28, 29 iulie”, răsturnarea Bourbonilor. Suirea pe tron a lui Louis-Philippe de Orleans. Monarhia din iulie (1830-1848). Revoluția din 1848, instaurarea celei de a Doua Republici Franceze. Lovitura de stat din 1851. Louis-Napoleon – președinte al Republicii pentru 10 ani. Al Doilea Imperiu (1852), Napoleon III. În artă, noua sensibilitate. Noi orizonturi stilistice.	
ROMANTISMUL	65
PICTURA	67
EUGÈNE DELACROIX	72
FRANȚA ÎN DECENIILE III-VII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA	81
SCULPTURA	81
NEOCLASICISM, ROMANTISM, REALISM	81
PICTURA	85
ȘCOALA DE LA BARBIZON. PICTURA DE PLEIN-AIR – PEISAJUL DE PĂDURE	85
REALISMUL	93
REALISMUL CRITIC	97
FRANȚA ÎN ULTIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA	100
Războiul franco-prusac (1870-1871). Căderea celui de al Doilea Imperiu în urma Revoluției din septembrie 1870. Insurecția și proclamarea celei de a Treia Republici. Trădarea guvernului burghez. Revoluția din martie 1871, instaurarea Comunei din Paris (21-28 mai 1871). Înfrângerea Franței în Războiul franco-prusac. Era industrială. Expozițiile Universale de la Paris. Alianța franco-rusă (1893). Acordul anglo-francez (1904). Tripla Alianță - Antanta. Primul război mondial (1914-1918). Pacea de la Versailles. Parisul, focar de cultură.	
Eclecticismul în arhitectură – Garnier. Arhitectura metalică – Eiffel. Urbanismul modern – Haussmann. Inovații în sculptură, deschiderea spre modernitate – Carpeaux. Geniul. Axiome și concepție morfologice – Rodin.	
Pictura – Revoluția colorismului. Personalități de geniu. Curente, mișcări, orientări stilistice – „ISM”-ele. Reverberări morfologice.	
ARHITECTURA	100
SCULPTURA	102
RODIN	104
PICTURA	114
REVOLUȚIA COLORISMULUI	114
IMPRESIONISMUL	114
MANET	121
NEOIMPRESIONISMUL	145
POSTIMPRESIONISMUL	148
CÉZANNE	149
DEGAS	153
GAUGUIN	156
VAN GOGH	160
TOULOUSE-LAUTREC	163
SIMBOLISMUL	167
GRUPUL NABI. ȘCOALA DE LA PONT-AVEN	174
GERMANIA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA ȘI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA	181
PICTURA ȘI SCULPTURA	181
ACADEMISM, REALISM, IMPRESIONISM, SIMBOLISM	181
ARTA ÎN JURUL ANULUI 1900	189
ARHITECTURA, ARTELE DECORATIVE, PICTURA	189

Art Nivo

Partea a treia

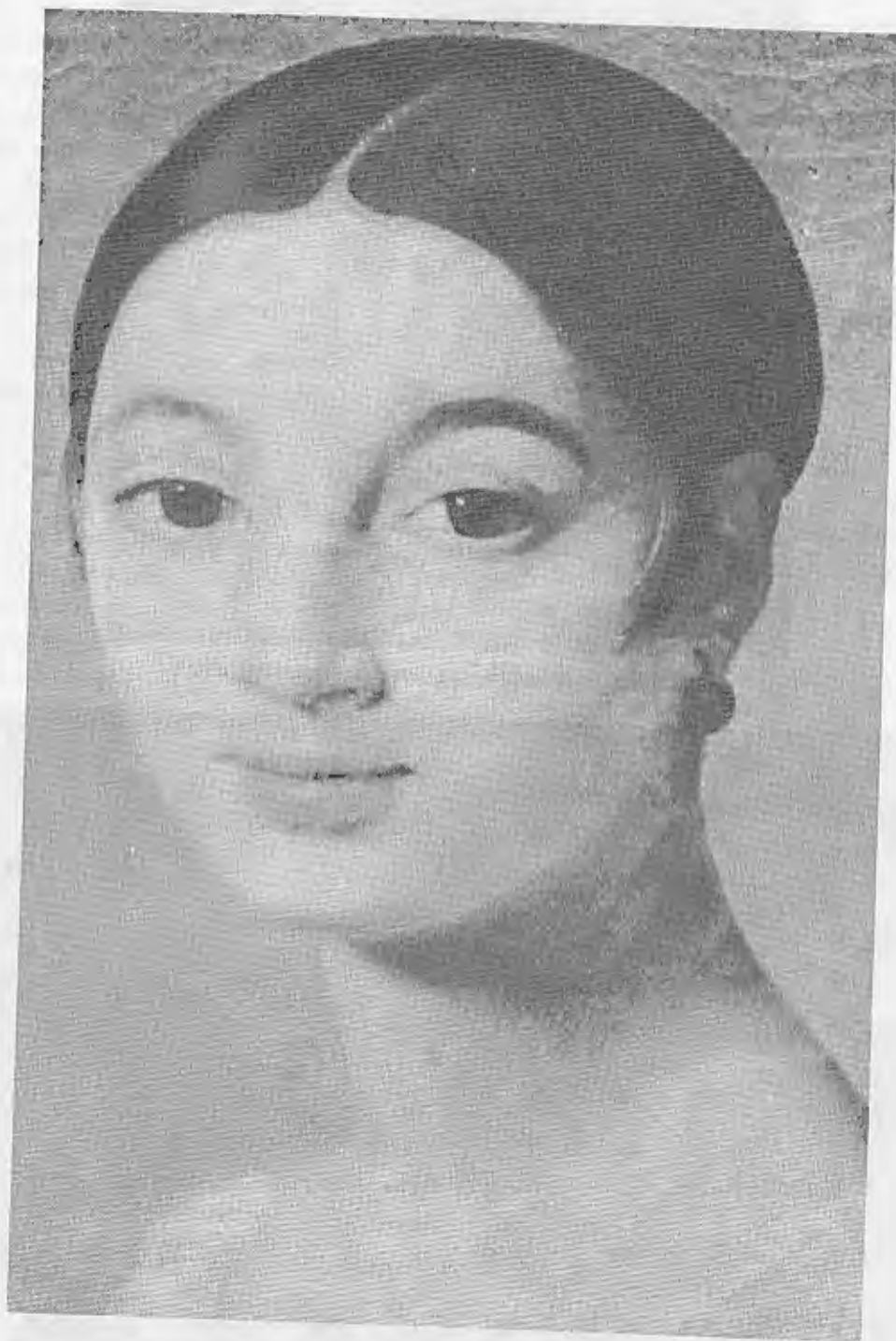
ARTELE PLASTICE ÎN SECOLUL AL XX - LEA. GLOBALIZAREA CONCEPTELOR MORFOLOGICE

Curențe, mișcări, grupări, orientări stilistice, școli. Noi direcții stilistice. Mari personalități creatoare. Arhitectura și dezvoltarea pe verticală. Noile materiale de construcție. Spațiul social. Urbanismul. Mega-Metropole. Transport subteran. Șosele suspendate. Autostrăzi. Zone industriale. Orașe-Dormitor. Artele-inovări morfologice. Răsturnări de tradiție. Noi dimensiuni estetice. Spiritul de sinteză. Noul statut al artistului. Curente majore în pictură și în sculptură în primele decenii ale secolului al XX-lea. Fauvismul și Cubismul. Genii și opere de referință. Matisse-Le Luxe, Picasso - Domnișoarele din Avignon. Brâncuși - Sărutul. Axiome în sculptură. Noul spațiu plastic.

ARHITECTURA SECOLULUI AL XX-LEA	197
SCULPTURA SECOLULUI AL XX-LEA	213
SCULPTORI REPREZENTATIVI AI ȘCOLII FRANCEZE	213
BOURDELLE	213
MAILLOL	219
DESPiau	220
TITANUL ȘI SCULPTURA SECOLULUI SĂU	222
BRÂNCUȘI	222
MAREA GENERAȚIE. GLOBALIZAREA CONCEPTELOR MORFOLOGICE	226
MOORE	226
GIACOMETTI	230
CALDER	231
PICTURA SECOLULUI AL XX-LEA	237
CURENTE ESTETICE ÎN PRIMELE DECENII	237
FAUVISMUL	237
CUBISMUL	249
CURENTE, MIȘCĂRI, ORIENTĂRI ȘI GRUPĂRI ARTISTICE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ ȘI ÎN ULTIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA	267
FUTURISMUL	267
PICTURA METAFIZICĂ	269
✓ DADAISMUL	273
✓ SUPRAREALISMUL	274
✓ EXPRESIONISMUL	279
✓ GRUPĂRI ARTISTICE GERMANE	283
DIE BRUCKE ȘI DER BLAUE REITER	283
DER BLAUE REITER	285
ȘCOALA BAUHAUS	292
EXPRESIONISMUL FRANCEZ - ÉCOLE DE PARIS	293
PICTURA NAIVĂ	302
✓ PICTURA ABSTRACTĂ - DE STIL - NEOPLASTICISM	305
NEOPLASTICISM	307
TENDINȚE, DIRECȚII ȘI DESCHIDERI CONTEMPORANE, ARTA 2000	313
ÎNCHEIERE	314
BIBLIOGRAFIE	316
LISTA ILUSTRAȚIILOR COLOR	319

Prima parte

**ARTA EUROPEANĂ
LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI ÎN
PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA**



Jean Auguste Dominique Ingres. *Portretul domnișoarei Rivière*, detaliu



Jacques-Louis David. *Încoronarea lui Napoleon*, detaliu



NEOCLASICISMUL

Neoclasicismul, manifestat în Franța și în alte țări europene la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, reflectă ecourile spiritului rațional enciclopedic al filosofiei și culturii, reacția împotriva spiritului frivol al stilului Rococo. Reacția contra artei aristocratice, interesul și admirația pentru virtuțile morale și idealurile de perfecțiune ale artei clasice a Antichității au coincis cu afirmarea conștiințelor înscrise în mișcarea de desprindere de spiritul sacru și de fervoarea mistică. Transcendența, presupunerea existenței ordinii supranaturale a Divinității, conținută în cultura unor epoci și stiluri, precum stilurile Bizantin, Romanic și Gotice, a reverberat tot mai rar în creația marilor artiști. Excepția o aflăm în operele lui El Greco, Georges De La Tour sau în muzica lui Bach. Înșușirea desprinderii din condițiile existenței obișnuite și proiecția spirituală în orizontul transcendent s-au diluat treptat în arta europeană în favoarea spiritului rațional.

Descoperirile arheologice ale orașelor antice acoperite de lava Vezuviului, Pompei și Herculaneum, impresionantele vestigii ale artei romane și etrusce readuse în atenție cu această ocazie, au avut un puternic răsunet în epocă, animând entuziasmele și exaltând admirația față de istoria și arta antichității clasice.

Roma, locul convergențelor intelectuale și creatoare venite de pretutundeni, a devenit centrul internațional al elaborării Neoclasicismului. Propagat apoi în Franța, Germania și Anglia, până în Statele Unite, Neoclasicismul a primit diferențiat coloratura școlilor naționale și a personalităților acestora, impunându-se strălucit pe scena culturii universale la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor.

Neoclasicismul a cuprins toate zonele culturii europene – literatură, muzică, arte plastice și arte decorative – generând un puternic curent de opinii.

Principalii teoreticieni ai Neoclasicismului sunt francezii: **A. C. Caylus** (1692 – 1765), **Quatre-Mère de Quincy** (1755 – 1849), **J. L. David** (1748 – 1825) și germanii **Johann Joachim Winckelmann** (1717 –

1768) și **Anton Raphael Mengs** (1728 – 1779). Dinre principalii arhitecți neoclasiști, creatori ai stilului Empire, remarcabilele figuri au fost **Charles Percier**, **Pierre Fontaine** și **Jean François Chalgrin**. În Germania numele răsunătoare au fost **L. von Klenze** și **K. Fr. Schinkel**.

Reflectând, totodată, ecourile spiritului rațional enciclopedic al filosofiei și culturii franceze, conținute în idealurile „Secolului luminilor”, Neoclasicismul s-a cristalizat în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, manifestându-se cu aplomb în epoca Revoluției.

Anii Imperiului au conturat pierderea conținuturilor eroice ale artei neoclasicice și devierea în manierism și decadență ca semne ale sfârșitului înregistrat către 1830, ani ai afirmării strălucite a Romantismului.

ARHITECTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ

Repere morfologice. Edificiile neoclasicice au înregistrat în Franța un plus de vigoare și de monumentalitate față de arhitectura stilului Rococo. Favorabil reeditării idealurilor estetice antice, Neoclasicismul s-a bazat pe claritatea, simplitatea, simetria și sinteza formelor, repere ale artei clasice greco-romane. Prin reprezentanții ei de frunte, școala de arhitectură a Franței a elaborat principiile constructive și rigorile stilistice ale noului clasicism. **Jacques-Germain Soufflot** (1713-1780) a fost arhitectul ale cărui soluții au decis destinul sobrietății decorației și a monumentalității severe a construcției.

Vechile temple grecești cu morfologia specifică ordinelor clasice au revenit în atenția arhitecților.

Inspirat de clasicismul antic greco-roman, **Panteonul** din Paris, conceput de Soufflot, rămâne, în acest sens, prototipul arhitecturii neoclasicice. Sursă a inspirației constructorilor numeroaselor edificii înălțate în Europa, din Anglia, Spania, Italia, Germania,



Charles Percier și Pierre François Léonard Fontaine. *Arcul de triumpf Carrousel (L'Arc de triomphe du Carrousel)*, Paris

Pierre Alexandre Vignon. *Biserica La Madeleine*, Paris



până în Rusia țaristă, formula creată de Soufflot a fost preluată și pe alte continente, clădirea *Capitolului* din Washington fiind un exemplu reprezentativ.

ARHITECTURA NEOCLASICĂ FRANCEZĂ

Antichitatea clasică, sursă a inspirației artiștilor francezi neoclasiciei, este prezentă în concepția arhitectonică a unor monumente reprezentative, cum este *Arcul de triumf Carrousel*, amplasat pe axul central al *Grădinii Luvru* și *Grădinii Tuileries* din Paris. Conceput de **Charles Percier** (1764 – 1825) și **Pierre François Léonard Fontaine** (1762 – 1853), creatorii stilului „Percier și Fontaine”, monumentul este mărturia artei oficiale, expresie a stilului Empire din epoca lui Napoleon I.

Executat în anii 1806 – 1808, *Arcul de triumf Carrousel*, cu cele trei deschideri semicirculare, replică a arcelor de triumf romane, punctează grațios un larg spațiu al capitalei Franței. Încununat de quadriga cailor din bronz, monumentul este ornat cu panouri compoziționale și cu statuile soldaților în uniformă oficială a Imperiului.

Piața Carrousel marchează spațiul deschis între noile pavilioane ale *Palatului Luvru* – *Pavillon de Flore*, desfășurat de-a lungul Senei, și *Pavillon de Marsan*, de-a lungul străzii Rivoli.

Arcul central al monumentului oferă impresionantul spectacol al elegantei perspective pariziene desfășurate pe mai mulți kilometri. Plecat dintre brațele *Palatului Luvru*, axul avansează prin *Grădina Tuileries* către centrul *Pieței Concorde*, punctată de *Obeliscul* adus din Egipt de armata lui Napoleon, și continuă cu artera *Champs Elysée*, încununată, la rândul ei, de grandiosul arc de triumf – *Étoile*.

Conceput de arhitectul **Jean François Chalgrin** (1739 – 1811), *L'Arc de triomphe de l'Étoile* (1806 – 1836) a fost înălțat la Paris în memoria gloriei armatei lui Napoleon I, și inaugurat abia în 1836. Înalt de 50 m, larg de 45 m, *Arcul de triumf* este împodobit cu sculpturile grupurilor statuare, *La Marseillaise* și *Plecarea voluntarilor*, create de François Rude.



Jean François Chalgrin. *Arcul de Triumf Étoile* (*L'Arc de triomphe de l'Étoile*), Paris

Biserica *La Madeleine* (inițial *Temple de la Gloire*, 1807) din Paris, construită de arhitectul **Pierre-Alexandre Vignon** (1763 – 1828), este monumentul religios neoclasic reprezentativ pentru arhitectura franceză din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Proiectat inițial de Constant d'Ivry, în 1764, în timpul domniei lui Louis XV, după planurile *Bisericii Saint-Louis des Invalides*, edificiul înălțat în apropierea Pieței Concorde a fost construit în etape și încheiat la începutul secolului al XIX-lea, primind în 1806 ultima formă dată de Vignon. Consacrată ca biserică abia în 1842, *La Madeleine* are înfățișarea unui templu clasic grec, cu fronton triunghiular ornamentat cu sculpturi, cu arhitravă și coloane amplasate împrejurul edificiului. În decorația frontoanelor, François Rude a realizat compoziția *Botezul lui Iisus*.

Înălțimea impresionantă a edificiului, grandiosul fronton și scara monumentală a intrării, nobila proporție a ansamblului reverberează rigorile antichității clasice grecești în spațiul uneia dintre zonele centrale ale Parisului



Antonlo Canova. *Cele trei grații*

SCULPTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ

Sculptorii de mare succes ai Neoclasicismului european au fost italianul **Antonio Canova**, francezul **Pierre-Jean David d'Angers** și danezul **Bertel Thorwaldsen**.

Canova. *Statuia Paulinei Borghese*



Sculptura germană, integrată Școlii Suabe, a fost puternic influențată de Școala franceză. Tânăra generație se va forma fie în atelierele artiștilor francezi, făcând mulaje după statuara clasică antică, fie influențați de spiritul Rococo, propriu unor artiști francezi proeminenți ca Pajou, resimțit viu încă în ecourile artei franceze a secolului al XVIII-lea.

Johann Heinrich von Dannrecker (1758 – 1841), **Gottfried Schadow** (1764 – 1850), **Cristian Rauch** (1777 – 1857) sunt creatorii unor numeroase monumente funerare, statui ecvestre, compoziții cu caracter anecdotic și aluziv. Operele lor au debutat sub influența sculpturii franceze a veacului al XVIII-lea, continuând cu un Clasicism temperat de introducerea unor elemente vizibil inspirate de realitatea recunoscută.

În sculptura europeană cele două nume de anvergură, **Canova** și **Thorwaldsen**, au creat punctele de referință ale Neoclasicismului.

Antonlo Canova (1757 – 1822) s-a născut în Italia la Possagno și a murit la Veneția. Educația artistică dobândită în ambianța culturii italiene i-a modelat sensibilitatea. Sculptura romană și studiile după mulajele antice au fost universul inspirației și zona științifică a formării sale. În 1779, tânărul Canova încerca o interpretare liberă în compoziția *Dedal și Ikar*, în intenția sugerării atitudinilor în mișcare. În următoarea etapă, sculptorul se entuziasma față de nudurile pictate de marii coloristi ai Renașterii, exaltându-se în fața operelor marilor decoratori venețieni. Sentimentul naturii, al vibrării formelor sub efectele luminii l-au impulsionat pe Canova să trateze

Bertel Thorwaldsen. *Ganymede*



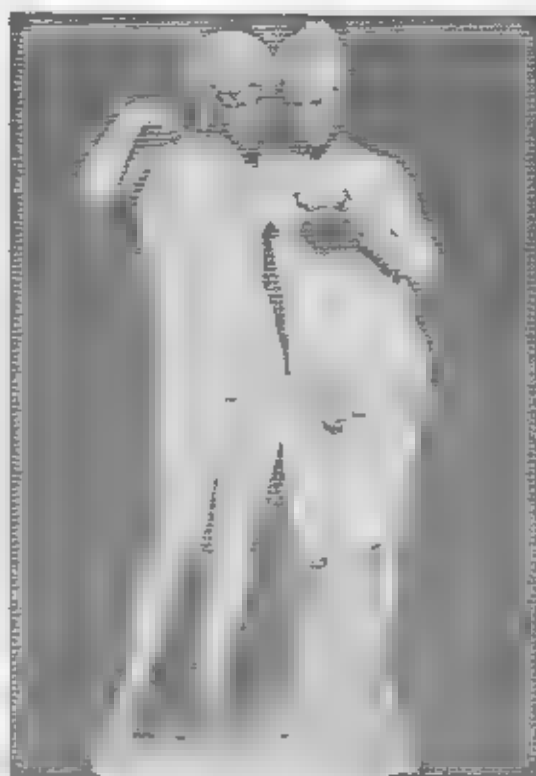


Canova. *Perseu și capul Meduzei*

marmura în acest sens. Numeroasele comenzi primite i-au deviat însă evoluția către viziunea convențională și stereotipă a formulei neoclasică, operele lui Canova obținând mari succese în epocă. Printre operele sale celebre – compoziții cu caracter mitologic, portrete oficiale și comenzi pentru monumente funerare – statua *Paulinei Borghese*, sora lui Napoleon I, concepută ca *Venus Victrix*, este caracteristică pentru viziunea sculpturii clasice romane.

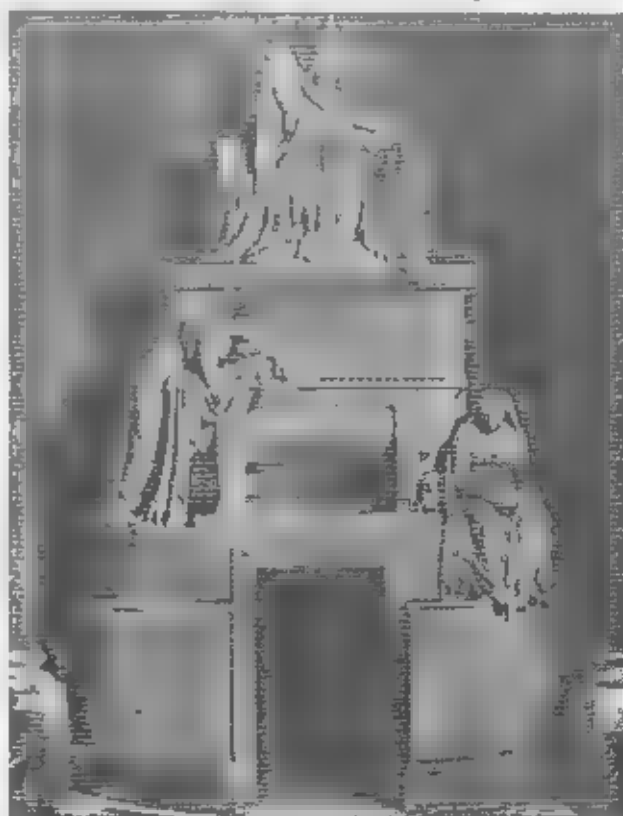
Portretele sculptate de Canova, bustul lui *Napoleon I*, compozițiile cu caracter antic, precum statua *Amor și Psyche* sau monumentele funerare, dintre care se remarcă cele făcute pentru *Papa Clement al XIII-lea*, *Papa Clement al XIV-lea*, pentru *Poetul Alfieri* și cel pentru *Arhiducesa Maria Cristina* din Viena, rămân opere de referință în cadrul Neoclasicismului european.

Fidel admirator al Antichității latine, Canova a studiat cu seriozitate reliefurile și sculpturile în *ronde-bosse* ale statuarei romane, timp de mai mulți ani, până în 1815, când sculptorul a avut, în sfârșit, revelația marii arte a Antichității. Sculpturile frontonului de pe *Parthenon* erau, pe atunci, expuse la Roma. Genul artiștilor Eladei strălucea în chip unic în sculpturile frontonului realizat de Fidias.



Thorvaldsen. *Amor și Psyche*

Canova. *Mormântul Papei Clement al XIV-lea, Biserica Santi Apostoli Roma*





Thorvaldsen. *Venus cu mărul*

Deși Canova fusese îndrăgostit de arta antică până la acea dată, nu cunoscuse, de fapt, adevărata artă antică, arta greacă. Evoluția artistică a sculptorului a fost, însă, contradictorie.

Respectul pentru studiul formelor corecte ale statuiilor romane a dirijat creația lui Canova și a artiștilor neoclasiști către stercotipie și spre o interpretare lipsită de vibrația expresivă a formei.

Bertel Thorvaldsen (1768 – 1844) s-a născut la Copenhaga, dar s-a format în Italia și toate operele sale importante le-a realizat la Roma (1797 – 1838). Studiile după sculptura antică le-a făcut, îndeosebi, după copii romane. Formația aceasta l-a dirijat inevitabil către stilul noului clasicism, exprimând astfel, pe de o parte, și interpretări artistice, spiritul convențional pronunțat al viziunii reci și impersonale.

Echilibrul static al structurii monoaxiale, proporțiile și formele clasice, masele construcției repar-

tizate prudent vor evolua destul de repede către o interpretare de tip manierist. Prezența sa îndelungată în Italia i-a adus însă, la un moment dat, revelația Clasicismului grec. Sculptura arhaică a putut să o admire la München cu ocazia expunerii frontonului *Templului din Egina*, dar, cum evoluția maturității, rămâne datorare formării anilor de tinerețe, nici sculptorul danez, ca de altfel nici Canova, nu a putut dobândi decât conștiința existenței unor dimensiuni intangibile.

Mai puțin înzestrat artistic decât Canova și mai pedant decât acesta, Thorvaldsen a păstrat o viziune rigidă. Opera sa, impresionantă cantitativ, a fost mult influențată de Canova. Tânărul danez a admirat și l-a avut ca model pe Canova, opera acestuia constituind sursa principală de inspirație a creației lui Thorvaldsen. Tendințele idealizante și subiectele opereii sculptorului și-au găsit o deplină expresie în statuile din marmură inspirate de mitologia greacă antică (*Mercur, Gumele, Ienus*).

Celebritatea lui Thorvaldsen în întreaga Europă i-a adus comenzi din foarte multe centre ale continentului. Dintre operele de statuară monumentală, concepute pentru beneficiarii din diferite țări, sunt de amintit *Monumentul Potocki* în Polonia, *Ducele de Leuchtemberg, Gutenberg, Schiller* în Germania, *Papa Pius al VII-lea* în Italia, *Leul din Berna* în Elveția.

Foarte apreciat în Danemarca, sculptorul a ocupat un timp funcția de președinte al Academiei de Artă din Copenhaga. Astăzi, omagierea opereii și personalității sculptorului este materializată la Copenhaga, în muzeul care îi poartă numele.

PICTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ

Caracterele generale ale neoclasicismului pictural european au urmat tezele estetice ale germanului *Johann Joachim Winckelmann*, arheologul de renume european. Considerat fondatorul Clasicismului german și unul dintre importanții animatori ai Neoclasicismului european, Winckelmann a stimulat și impulsionat generații de artiști din întreaga Europă.



Joseph Chénard. *Doamna Récamier*

Printre aceștia, cei mai reprezentativi pictori au fost francezul Jacques-Louis David și germanul Anton Raphael Mengs.

Artă a numeroși creatori s-a desprins de estetica stilului Rococo, afirmând coordonate noi din care a rezultat o viziune profund aservită inspirației antice, realizată după mulaje ale sculpturii antice romane

Accentul pus pe desen, subaprecierea culorii și a perspectivei cromatice au dezvoltat o artă, adeseori aridă, evoluând către pură virtuozitate tehnică. Interesul artiștilor sosiți la Roma din toate colțurile lumii s-a fixat asupra modelelor sculpturii antice, determinând evoluția artistică spre formula estetică a academismului. Efervescența ambianței intelectuale din Roma, climatul pasionat născut în urma descoperirilor arheologice, admirația pentru sculptura și arhitectura Romei antice formau un univers cosmopolit, în care academicele și atelierele artiștilor italieni, monumentele și vestigiile antice constituau impusuri



M. C. Callot *Diderot*

îndreptate spre o renaștere a spiritului antic fără ca meandrele noului clasicism să se înalțe până la înariparea Renașterii din Quattrocento. Clasicismul antic a rămas uriașul zăcămint al valorilor umaniste asupra cărora creatorii culturii europene s-au oprit perpetuu în căutarea armoniei și clarității, frumuseții serene și a rigorilor spiritului rațional. Născut în *Cetatea Eternă*, Neoclasicismul secolilor al XVIII-lea și al XIX-lea a vădit, o dată în plus, sensul major al căutărilor creatoare și al gândirii europene, aspirația și idealul către spiritualitatea clasicismului antic.

În ceea ce privește conținutul tabourilor neo-clasice, artiștii precum pictorul francez Jacques-Louis David au manifestat interesul pentru temele mitologice ale Greciei și Romei antice, preocupări entuziaste pentru materializarea idealurilor revoluționare, cuplate cu abordarea subiectelor istorice contemporane. Pierzând elanurile conținutului revoluționar, Neoclasicismul a evoluat către academism, acesta din urmă persistând în artă până în secolul al XX-lea.

NEOCLASICISMUL ÎN PICTURA FRANCEZĂ



Jacques-Louis David *Jurământul Horatilor*, Luvru, Paris

JACQUES-LOUIS DAVID

Stilul Neoclasic, manifestat în Franța la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, a avut ca reprezentant de vârf în pictură pe Jacques-Louis David (1748 ~ 1825). El este artistul a cărui creație a polarizat toate energiile ideologice nobilelor structuri sociale, reflectând evenimentele epocii – Revoluția franceză de la 1789, căderea monarhiei, epopeea napoleoniană și apariția Imperiului.

În oportunismul caracterului său, David a fost artistul care a servit atât Revoluției cât și Imperiului. Spiritul său academicist, rămas constant, observarea constatată a evenimentelor și realităților concrete au consemnat cu obiectivitate faptele istorice ale evoluției

Franței de la Revoluția burgheză și Republică la Imperiu.

După obținerea Medaliei de aur, aflat la Roma, David s-a concentrat asupra studiului Antichității, amintind pasivitatea lui Poussin. El copiază operele măștrilor, face schițe și studii după monumente și, mai ales, după sculpturi și vase antice. Studiul după reliefurile și *ronde-bosse*-urile romane îl va subordona mentalității înghețate a formei sculpturale. Viziunea formei circumscrise în conture grafiate cu precizie, valorile luministice nuanțate, inspirate de modelul statuielor, vor determina modalitățile plastice proprii picturii lui David.

Descoperirile de la Pompei și Herculaneum nu au reușit să însuflească pictorul în gândire modernă în privința culorii. Singură pictura de pe vasele grecești, cu relațiile coloristice restrânse doar la tonurile de roșu și negru, va asigura lui David reperele coloristice tranșante, dar insuficiente pentru o bogată paletă cromatică. Întors în Franța, David deschide la Paris un atelier în care vor năvăli numeroși tineri dornici să beneficieze de mișcarea și studiul cu maestrul a cărui știință dobândită în Italia ajunsese vestită în epocă.

Opera. Reacția împotriva artei aristocratice și a stilului Rococo va lua forma revoluției de idei, evoluând paralel cu tot mai pregnantă prezență a manifestărilor și mentalității burgheziei.

Inspirația istorică din evenimentele Romei și Greciei antice a asigurat lui David, la întoarcerea sa din Italia, temele fundamentale ale conținutului operelor lui. Printre compozițiile acestei etape figurează *Jalea Andromacii în fața rămășițelor lui Hector* pictată în anii 1781 – 1783. În următoarea perioadă, David realizează compozițiile celebre: *Jurământul Horașilor* (1784) și *Moartea lui Socrate* (1787). Aceste două opere vor face epocă în pictura franceză a vremii, datorită caracterului mobilizator și al accentului pus de pictor asupra valorilor morale inspirate de epoca eroică a Romei republicane. Puțin după acestea, David realizează *Lictorii aducându-i lui Brutus trupul fiului său*, compoziție similară ca viziune cu

David. *Moartea lui Marat sau Marat asasinat*



David. *Moartea lui Socrate*

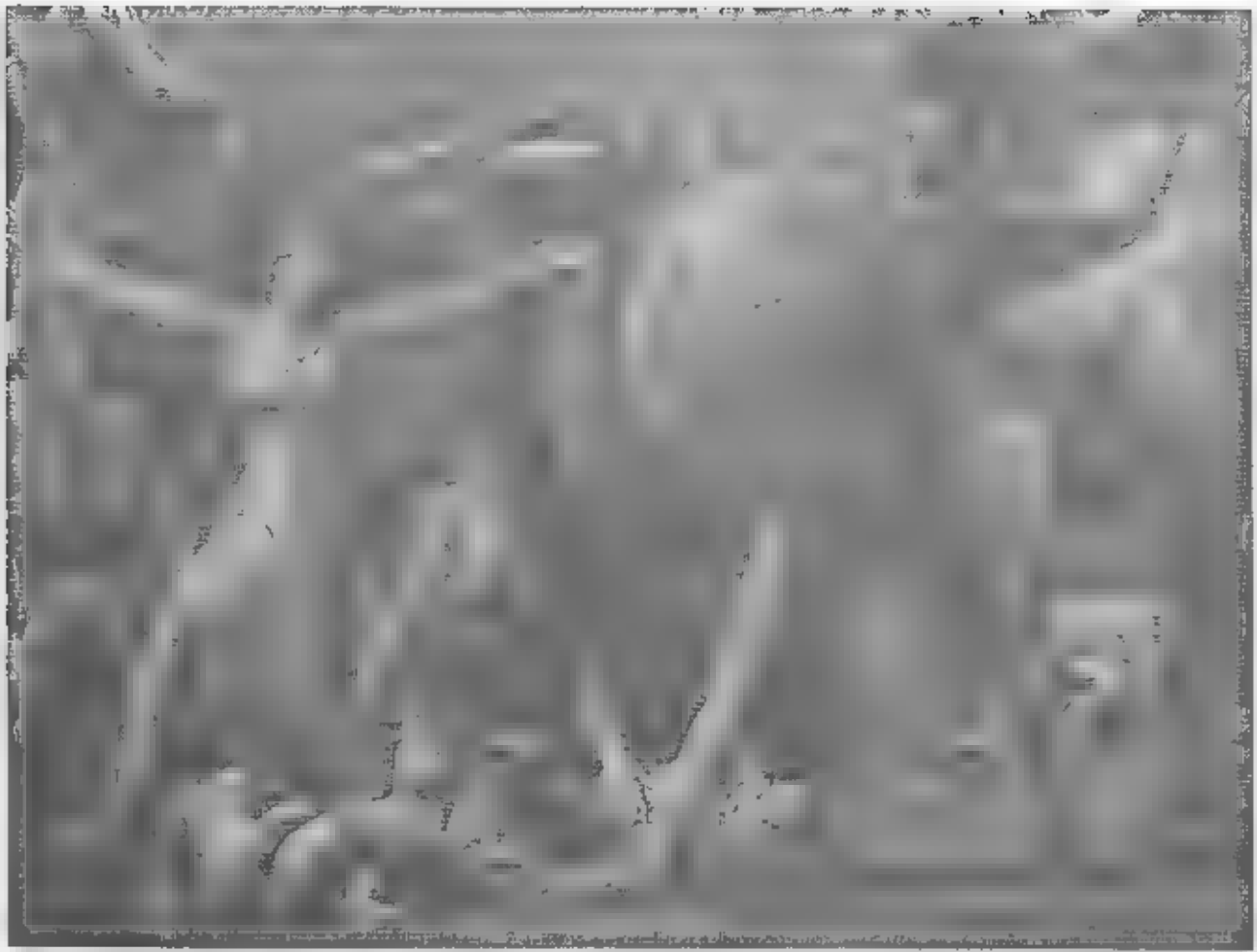
cele precedente. Personajele exemplare din lucrările lui David au impresionat puternic prin gesturile declamatorii și semnificațiile eroice, amplele compoziții influențând generația tinerilor discipoli ai maestrului și prin modalitățile susținute de viziunea doctrinară academică a acestuia.

În anul Revoluției burgheze Louis David ajunge Deputat în Convenție și regizorul serbărilor republicane.

Evenimentele politice desfășurate în succesiune își găsesc ecou în arta lui David. După *Jurământul Horașilor* și *Leonida la Termopile*, compoziții stimulatoare ale elanului revoluționar, David încearcă să transmită partidelor politice, născute în urma Revoluției, ideea de concordie. Compoziția *Răpirea Sabinelor* va ilustra tocmai acest moment politic și reflexul lui în pictura lui David. Evenimentele politice se precipită. Marat este asasinat și pictorul evocă momentul tragic al dispariției marelui personaj în lucrarea *Moartea lui Marat sau Marat asasinat* (1793).

În mod paradoxal, următoarele evenimente politice l-au găsit pe David printre cei care au părăsit idealurile Revoluției. Pictorul va adera la înfăptuirea regimului contrarevoluționar termidorian și a Directoratului, apoi la înființarea dictaturii lui Napoleon Bonaparte, evoluție încheiată în 1804 sub forma Imperiului și încoronării lui Napoleon ca împărat. O dată cu noile realități politice, David va manifesta o surprinzătoare atitudine admirativă față de Napoleon.

Epopoea napolcomană este urmărită entuziast de David, operele pictorului ilustrând succesele lui Bonaparte. Pictura care a prezentat acest moment al metamorfozei personalității lui David este *Bonaparte la Muntele Saint-Bernard* (1800).



David *Răpirea sabinelor*

David *Doamna Sereziat*



David *Domnul Sereziat*





David *Încoronarea lui Napoleon*

Apogeul oportunismului lui David este atins în marea compoziție *Încoronarea lui Napoleon*, expresie a abandonării elanurilor revoluționare ale pictorului și a înlocuirii lor cu admirația pentru faptele lui Napoleon și cu dorința vanitoasă a artistului de a obține titlul de pictor de curte al împăratului.

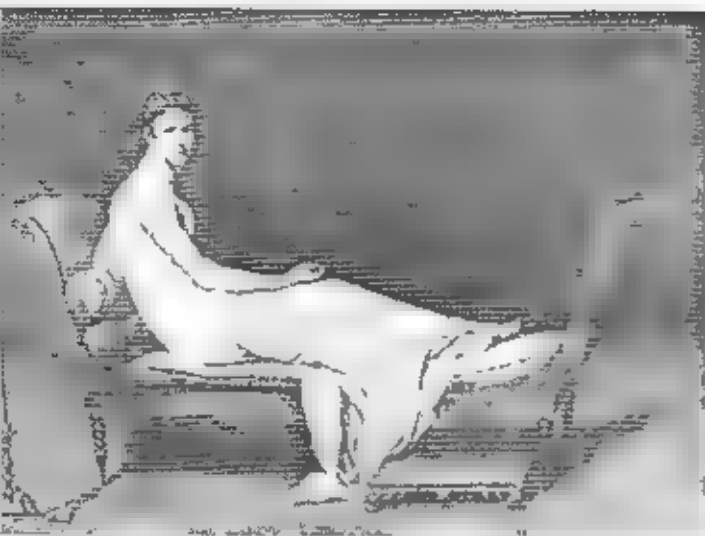
Jocul elastic al adeziunilor contradictorii ale acestui artist au oferit unul dintre cele mai mari spectacole ale trecerii de la o ideologie la alta.

Participarea lui David la pregătirea evenimentelor Revoluției burgheze de la 1789 și implicarea pictorului în revoluția însăși s-au răsfânt, ca finalitate, în binecunoscutele compoziții cu caracter simbolic. Ecoul evenimentelor următoare, înregistrat în operele pictorului, a primit concretețe în formele dispariției efectelor revoluției, în acceptarea schimbărilor o dată cu realizarea Imperiului și a încoronării lui Napoleon ca împărat. Aspectele definesc fluctuațiile etice ale personalității lui David, fără ca ele să diminueze influența puternică a maestrului asupra tinerilor artiști francezi. Independent de aceste fațete ale oportunismului lui David, valoarea obiectivă a contribuției operei lui este de necontestat. Ochiul rece al pictorului consemnează cu obiectivitate spectacolul încoronării lui Napoleon, prezența participanților și locul fiecăruia în ierarhia funcțiilor oficiale, galeria

personajelor cu detaliile particulare ale fizionomiilor și cu cele mai mici amănunte ale vestimentației. Viziunea artistică a acestei compoziții a avut un puternic impact asupra mentalităților estetice ale momentului. Recurența „Artei de Aparat” primește amploare în așa-numitul „Stil Empire”. Conturată în modalități plastice particulare, formula estetică a *Stilului Empire* s-a cristalizat în arta franceză din primul pătrar al secolului al XIX-lea, îndeosebi în artele decorative, vestimentație și mobilier. Elementele morfologice și semantice, inspirate de viziunea ornamentală a artei imperiale romane, erau îmbinate cu motive decorative din arta vechiului Egipt sau din arta fastuoasă a altor perioade istorice.

În portretele pictate de David în această perioadă, interpretările aduc ca noutate noi categorii sociale impuse de evenimentele istorice, personaje precum *Doamna Récamier* prezentate în atitudini artificial grațioase, înveșmântate în elegante costume și împodobite cu sofisticate coafuri, evocatoare ale epocii romane imperiale. Înconjurată de ambianțe fastuoase, portretele vădesc intenția ipocrită de simplificare austeră.

Interpretarea adusă de David în *portretul Empire* va primi conturul stilului generalizat, îndeosebi în creația discipolilor maestrului.



David. *Portretul doamnei Recamier*

Cu toate aceste schimbări contradictorii de atitudine, independent de formele camaleonice ale manifestărilor lui David, el rămâne un mare profesor și unul dintre marile spirite doctinare ale esteticii secolului al XIX-lea. Numeroși pictori ai generațiilor următoare i-au rămas datori nu doar pentru respectul față de studiul cupă relicele și sculpturile antice. Mulțimea artiștilor a rămas marcată de înalta măiestrie artistică și de profunda seriozitate profesională a celui dedicat artei.

Marea știință a desenului și a formei fac din Louis David exponentul spiritului savant în pictură.

Dacă în tablourile de compoziție istorică șarpanțele compoziționale folosite de David sunt carac-

David. *Bonaparte la Muntele Saint-Bernard*



terizate prin rigiditate, aspect vizibil și în atitudinile și gesturile personajelor, nu la fel se poate aprecia când este vorba de portret. Marea știință a desenului și a formei, vădită în suita operelor create de Louis David în portretistică, este cu totul impresionantă. Portretele membrilor familiei Serrizat, domnul, doamna și domnișoara Serrizat, *Doamna Recamier*, *Prințul Paul al III-lea* etalează profesionalismul prestigios al pictorului, spiritul său penetrant în ceea ce privește descifrarea psihologiei umane. Printre portretele pictate de David cel realizat pentru *Domnul Serrizat* (1795) este unul dintre cele mai elegante. Eleganța punerii în pagină, inserarea simpatice a ștețetei de zăvăluie și noblețea atitudinii modelului. Capacitatea excepțională a lui David de a desluși nuanțele psihologiei umane subliniază aristocratica expresie interioară a modelului, inteligența și finețea de spirit ale acestuia.

Semnificațiile ideatice complexe ale operei lui David pun în valoare preocuparea pictorului de a aduce în centrul atenției personalități excepționale. *Funțile* și *subiectele* asupra cărora David s-a fixat: *Socrate*, *Horatius Sabinus*, *Marat*, *Napoleon* se disting prin caracterul lor eroic.

Limbajul neoclasic este susținut de modalități plastice severe: desenul, conceput ca grafie continuă, culoarea înțeleasă ca valoare secundară de umplere a suprafeței desenate, forma, valorată monocrom și închisă în contur. Expresia formei este statică. *Eclairage-ul* folosit de David, realizat și determinat de studiul după reliefurile antice, urmează principiul valorării de tip static. Coloritul este uscat, acorduri cromatice sunt nepicturale.

Comentariul critic referitor la spiritul expresiv în inexpressivitatea plastică a formei din pictura lui David, formulat cu delicatețe de Delacroix, marile coloriste ale generației următoare, se concentrează în următoarele cuvinte: „La David inspirația pare să vină numai din creier. Vântul inimii accentuă emoțional forța expresivă și îi lipsesc aceste opere, atât de robustă.

Și, totuși, spiritul scientist și doctinar al lui Louis David a dispărut în creația unui peisaj al *Grădinii Luxemburg*, un colț de natură văzut de pictor pe fereastra închisă în care, pentru o vreme, s-a aflat după Revoluție. Vibrația sufletului a fost cucerită de spectacolul bogat al culorilor toamnei, de coroanele atinse de catifelata lumină aurie. Cu acest peisaj, David și-a dezvăluit disponibilitățile poetice ale unui

univers liric, neabordat cu alt prilej în opera sa. Colorismul lui Rubens, mult crucat de autorul *Horatiilor*, a atins în sfârșit corzile sensibile ale bravului profesor academicist. Din nou, cuvintele lui Delacroix s-au dovedit a fi profetice în legătură cu respectul pentru clasic. „David uită că niciodată teoriile n-au născut capodopere și că tehnica se demonstrează cu paleta în mână“

Ecourile spiritului doctrinar al operei lui Jacques-Louis David vor exista în creația discipolilor acestuia, în arta generațiilor viitoare ale pictorilor din Franța și din alte țări europene

GENERAȚIA PICTORILOR DISCIPOLI AI LUI JACQUES-LOUIS DAVID

După revoluțiile din 1830 și 1848, în perioada ascensului burgheziei franceze, cultura și arta au fost îndeosebi subordonate normelor convenționale ale academismului neoclasicizant. Pontifi oficial ai artei au fost Michel Martin Drolling (1786 – 1851) și François Picot (1786 – 1868), pictori ale căror decizii fixau reperele artei academicist-neoclasicizante, dogmatice și reci.

François Gérard. *Psyche primește primul sărut de la Amor*, Luvru, Paris



Pe acest fundal favorabil spiritului scoastic, pictura franceză a fost dominată de personalitatea lui Jacques-Louis David. Perioada sfârșitului de secol XVIII și a începutului de secol XIX, animată de pictori formați sub semnul Neoclasicismului, a impus numeroși discipoli ai artei lui David care au transformat pictura istorică în scene teatrale, strămândându-se la ideatic al semnificațiilor istorice.

Acești tineri, admiratori ai clasicismului antic și ai operei lui David, sunt Jean-Baptiste Regnault, Pierre-Paul Prud'hon, Anne-Louis Girodet-Trioson, Marie Guilhelmine Benoist, François-Pascal Baron Gérard

Ceea ce caracterizează concepția acestor pictori este trecerea de la subiectele luate din antichitate la subiectele inspirate de contemporaneitate. Coexistența acestor sensuri stă sub semnul unei interpretări artistice tributare schemelor doctrinare ale lui David, dar parțial încărcate de poezie romantică. Limbajul, elementele de morfologie plastică urmează în mare măsura doctrina davidiană. Siluetele umane, trupurile feminine, cu deosebire, animă compozițiile cu grația pură a formelor.

Jean-Baptiste Regnault. *Cele trei grații*, Luvru, Paris





J. B. Isabey *A painter, Laying Paris*
François Gerard. *Portrait of Isaac-Louis Regnault*



J. B. Isabey *Regina Maria-Louisa Laying Paris*

Ductul continuu, serpentinat, detașează tranșant formele anatomice. Sugestia volumetrică, tributară studiului după sculpturile antice, este realizată conform concepției clasice. Mai mult desenate și valorate, respectând relații de închis-deschis, mai puțin pictate, tablourile evocă formele antice ale sculpturilor grecești sau romane. Generația pictorilor „de tranziție”, tributară academismului neoclasic, va trăi dilema aderării fie la primordialitatea desenului, fie la cea a culorii, fără a reuși să pună de acord echilibrul dintre desen și paleta cromatică.

Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) realizează în acest spirit *Cele trei grații* (1799), una dintre panzele de mare succes în epocă. Cele trei siluete reiau prin subiect și soluție plastică rezolvarea sculpturii cu același titlu a lui Canova. Cantitățile coloristice, respectiv mărimea suprafețelor de culoare și intensitatea lor pigmentară și luministică nu sunt puse de acord în echilibrul lor cromatic, cantitativ și calitativ.

Doctrina lui David va influența talentul multor tineri care, după cum afirma un contemporan al acestora, „duceau mai departe viciul școlii: acela de a picta statui”.

François-Pascal Baron Gérard (1770 - 1837) autorul *Portretului doamnei Recamier* se manifestă și el în acest spirit, ca adept al preluării formulei davidice, îmbinând soluțiile morfologice ale portretului francez și englez din secolul al XVIII-lea cu unele accente romantice. În același timp, Gérard este un temerar în abordarea tonurilor pure, îndcosebi în folosirea raporturilor caldce, a intensităților eclatante ale tonurilor calde, alăturate grunilor reci. Grația gestică, ușor convențională, a *Doamnei Recamier*, amplasarea sinuoasă a siluetei în spațiul paginei au ca accent cromatic sonor suprafața de galben auriu, curajos inserată în contextul cromatic

Influența lui David asupra tinerilor artiști ai tranziției este vădită și în creația lui Pierre-Paul Prud'hon (1758 - 1823). În *Portretul Împărătesei Josephina* (1805), pictorul rămâne îndatorat formulei artificiale a „pozei” personajului precum și în folosirea artificioaselor acorduri cromaticce. Vibranta sensibilitate a pictorului nu scapă blocajului afectiv față de problemele acordului cromatic, alăturarea tonului de roșu nefiind integrată armonic paletelor culorilor de pământ.

Originalitatea viziunii artistice a lui Prud'hon s-a impus prin inedita interpretare a evanescențelor și formelor învăluite de halou luministic. Formulată de Prud'hon în *Psyche răpită* (1808), această viziune poetică a pictorului, animată de subtila stare de evaziune din convenționalul subiectelor abordate în epocă, s-a impus ca o reală contribuție în enunțarea

Pierre Guerin, *Întoarcerea lui Marcus Sextus*, Luvru



Anne-Louis Girodet-Trioson

Atala coborâtă în mormânt, Muzeul Luvru, Paris

Romantismului prin inflexiunile melancolice. Dintre toți pictorii considerați „de tranziție”, Prud'hon a operat trecerea de la Neoclasicism la Romanticism, în mod cel mai evident, prin diversitatea mijloacelor plastice și expresive ale artei lui. Celebru prin compoziția intitulată *Psyche răpită*, Prud'hon se manifestă ca un romantic. Ecourile artei lui Correggio, strecurate în atmosfera de visare voluptoasă, anunță evaziunea în Romanticismul secolului al XIX-lea. Starea de plutare, clar-obscur-ul învăluitoare, trecerile nuanțate de la o formă la alta evocă lumina lunară. Alunecarea mângâietoare a umbrilor și luminii pe forme, atitudinea de abandon și gestică feminină delicată sunt reperele unui univers artistic de mare sensibilitate. Misterul și starea de plutare în evanescent al acestei compoziții, farmecul oboșit al unora dintre portrete sau picturalitatea vibrantă a desenele sau eboșelor realizate de pictor îl definesc pe Pierre-Paul Prud'hon ca marele poet al generației lui, artistul, a cărui operă face legătura între pictura secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea.

Tendința receptată la mulți dintre tinerii discipoli ai lui Louis David subliniază preocuparea pentru o scenografie de tip neoclasic și, totodată, pentru o anvelopă luminoasă încărcată de mister romantic.

Dintre ei, Anne-Louis Girodet-Trioson (1767 - 1824) se numără printre pictorii a căror viziune face trecerea de la Neoclasicism către Romanticism. Lucrarea sa *Atala coborâtă în mormânt* (1808), subiect inspirat din opera lui Chateaubriand, creează, atât prin subiect, cât și prin scenografie și prin valorile luministice, o atmosferă de mister, o ambianță animată



Pierre-Paul Prud'hon *Psyche răpăd*, Luvru Paris

François Gérard *Letitia Bonaparte*



de vibrație poetică. Pictorul este sedus de subiecte înfiorate de clar-obscur și de poezia lunară. Titluri ca *Somnul lui Endymion*, *Zefir dă la o parte frunzișul*, sau *Danae dezvăluită* atît poezia clar-obscurului cît și grația de tip lasen.

Girodet manifestă un interes deosebit pentru poeziile lui Ossian și pentru semnificațiile eroice din text, comparate cu gesturile eroice ale lui Napoleon. Viziunea sa proiectează personaje fantomatice, generali, umbre ale războiului, corpuri transparente și străvezi într-un joc de lumini fosforescente, vapori și ceață. În 1810, pictorul se inspiră din evenimentele istorice desfășurate în timpul Imperiului lui Napoleon.

Valoarea operei lui Girodet constă în tratarea subiectelor care au pregătit Romanticismul și, mai mult decît atît, în folosirea tehnicii *ec arabe* sau misterios preluată de către pictorii Romanticismului. Unul dintre tinerii care i-au frecventat atelierul, Gericault, strălucit reprezentant al Romanticismului, a fost un transmițător al experienței lui Girodet, ducând mai departe aspirațiile și idealurile pictorului.

Printre artiștii generației amintite este și Marie-Guilhelmine Benoist (1768 – 1826), pictor la a cărei operă s-a impus prin viziunea modernă, prin procedeele plastice și exotismul subiectelor. Interpretarea *Portretul unei negrese* (1800), face proba forței personalității artistice în ceea ce privește expresivitatea picturală. Insolitul portret al negrese cu turbanul alb este de semnalat, în ansamblul picturii franceze, ca moment important în trecerea către pictura secolului al XIX-lea. Șocantă este aplicarea culorii în fundal, în concepția *à plat*, bidimensionalitatea ecranului egal ca intensitate a fundalului, fără sugestia adâncimii, expresie a unei concepții neobișnuit de modernă pentru epocă. Ecranul auriu face contrast puternic cu silueta delimitată a celorlalte suprafețe de culoare. Cărașul pictoriței se vedește, în plus, în stabilirea acordului tonurilor primare, în prezența suprafeței albastre a drapajului alăturată galbenului și brunului cafeniu. Neobișnutele raporturi caldore ale tonurilor primare și ale intensităților luminoase de închis-deschis creează repere vestitoare ale picturii lui Gauguin.

A DOUA GENERAȚIE DE PICTORI NEOCLASICI

JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES
(1780-1867) ocupa locul central în cea de-a doua
generație a pictorilor Neoclasicismului

Născut la Montauban în Langue Docque, Ingres
și-a început studiile la Academia din Toulouse, în
1797, după care se afla la Paris, printre elevii lui



Ingres *Portretul doamnei Devauçay*

Dav d în '80 primește Premiul Romei și rămâne în Italia până în '86. Își asigură existența din realizarea portretelor, desenelor și picturilor în ulei. Este epoca în care pictează portrete de mare calitate artistică printre care *Frumoasa Zelia* (portretul Doamnei Aymon) și portretele membrilor familiei Riviere. Dintre acestea din urmă *Portretul domnișoarei Riviere* (1805) poate fi considerat printre capodoperele creației portretistice a pictorului. Aflat la Roma, sensibilitatea lui Ingres evoluează pe traseul davidian. Compoziții cu subiecte mitologice, asemănătoare unor camee de mari dimensiuni pictate într-o paletă de culori neexpresive construiesc un univers artificial, în spirit academicist. Printre lucrările realizate în această etapă sunt: *Oedip și Sfînxul*, *Tetis implorînd pe Jupiter*. Rămăs în Italia până în 1824, Ingres a lucrat la Roma. Orașul care adăporea pe atînit foarte mulți francezi era evocat de Chateaubriand în celebrele cuvinte: „în acel timp Roma era capitala Franței”.

Cîteva compoziții cu subiecte inspirate de Renaștere și de figuri proeminente ale culturii secolului al XVI-lea dau naștere la lucrări ca titlurile *Capeta Sexto* și *Rafael primindu-l pe Cardinalul Bibiena*.

Ingres, *Portretul doamnei Riviere*



Tot Italia îi inspiră lui Ingres celebrele nuduri de odalisce, scenele de interior cu nuduri și băi turcești. De fapt, *Marea Odaliscă* (1814), va fi sinteza acestor studii, crochiuri și lucrări finite.

Capitolul dedicat subiectelor cu caracter oriental constituie zona exotica a operei lui Ingres. O senzualitate gravă, aproape religioasă, cu inflexiuni și sinuozități abil înscrise în undalarea trupurilor configurează o lume a nudului feminin neimaginată până atunci în pictura franceză. *Odaliscă*, *Venus Anadiomene*, *Izvorul* sunt imagini ale femei tinere, evocate de Ingres în atitudini de așteptare sau de odihnă, de visare sau de provocare senzuală. Fie mult alungita silueta a torsului prezentă în *Marea Odaliscă*, despre care s-a spus că are două vertebre în plus, și a cărei noblete și eleganță au rămas proverbiale în istoria nudului, fie formele rotunde ale personajelor senzuale de tip oriental, operele lui Ingres definesc un ideal clasic de frumusețe feminină, diferit față de idealul feminin

Ingres, *Portretul doamnei d'Haussonville*





Ingres. *Marea Odaliscă*

din epoca Versailles sau din arta stilului Rococo. Compozițiile cu nuduri pictate de Ingres în această perioadă sunt poemele unui extraordinar desenator care transformă anatomia într-o splendidă caligrafie și care redă, cu un remarcabil spirit al realității, carnea și epiderma aurie a femeii orientale. Se poate spune că nudul împreună cu portretul asigură calitatea majoră a artei lui Ingres. Capodopere ca *Domnișoara Rivière*, *Portretul doamnei Leblanc* și, mai ales, *Portretul domnului Berin* marchează crucial concepția despre portret în pictura secolului al XIX-lea. Experiențele acumulate în portretul francez în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea cunosc prin Ingres încheierea unui lung proces al căutărilor stilistice, proprii spiritului francez. Traseul care poate să fie urmărit, începând din secolele al XV-lea și al XVI-lea, de la creația lui Fouquet și Clouet, prin alăturarea experienței flamanzilor reverberată în pictura lui Corneille de Lyon, a atins maximele de performanță tehnică și de expresivitate artistică în epoca Versailles și în arta stilului Rococo. Grația și eleganța atitudinii modelului, frecvent întâlnite în portretele stilului Rococo, își au ecoul în *Portretul doamnei de Senonnes* (1816) și în *Portretul doamnei Leblanc* (1823) pictate de Ingres. Pe traseul

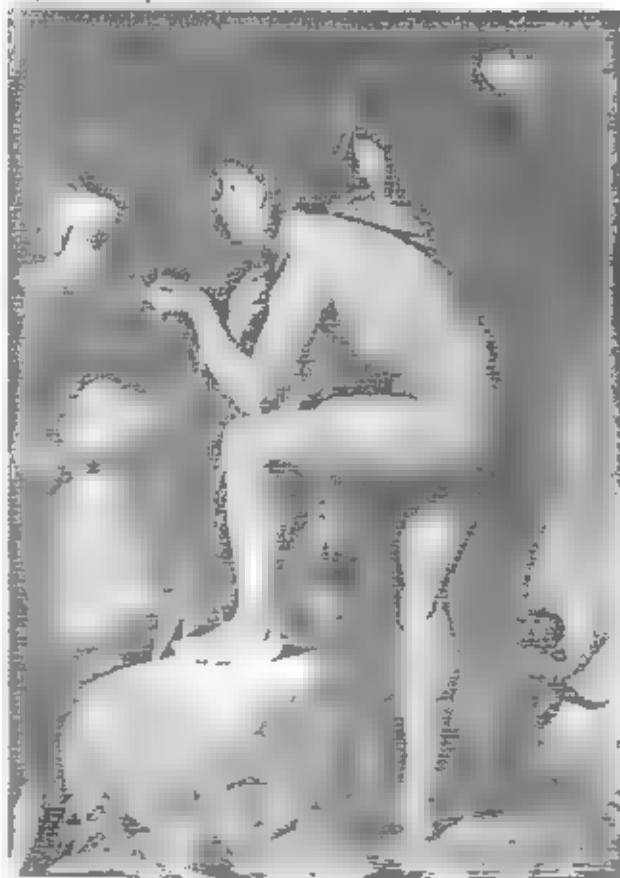
Ingres. *Nud la baie*





Ingres. *Levée*

Ingres. *Orfel și Sfânta*



maturizării portretistice sale, Ingres a introdus etapa sublimării în planul expresiei și stilului. De această dată este un stil personal și nu stilul epocii, stilul creat de un mare desenator care îmbogățește problemele portretului psihologic cu sublimarea expresivă a liniei și ritmului compozițional. *Portretul domnului Bertin* este, în acest sens, o adevărată capodoperă.

Linia balzaciană a pătrunderii în universul secret al psihologiei vârstei înaintate, cu implicațiile biologice și cu modurile în plan etic, ilustrează o nouă concepție explicativă formulată în *Portretul domnului Bertin*. Prin această lucrare, de neîncredere și bănuială expresivă prudentă, a evaluării lucide a adversarului dezvăluie o lume tainică a psihologiei umane, despre care pictorii nu au comunicat prea mult până la acest act de creație. Motivele și posesive ale lui Bertin primesc expresia și forța asemănătoare unei posan de portret și a unei concentrări în sine, deși, de fapt, Bertin este expunere simbolică, egoist și cinic, al lumii bancherilor și marilor comercianți ai Franței moderne. Bertin este burghez în sensul capodoperei. Universul psihologic analizat în domeniul lui Haubert este regăsit în *Portretul domnului Bertin* creat de Ingres. Studiile numeroase făcute pentru *Portretul domnului Bertin* ilustrează foarte bine zona psihologiei și a caracterului tipologic uman. Pictorul francez surprinde expresia burghezului său de exemplu reprezentativ al clasei în ascensiune în timpul celui de-al doilea imperiu. Săriturile compoziționale și așezarea pîșilor era astfel dat, Bertin fiind unul dintre reprezentanții noii forțe sociale.

Modul de plasare folosit de Ingres în compoziție asupra problemei de desen exprimă o construcție. Comentariile sale nu fac decât să mărim între colom și pictor. Nu este vorba de creația colorată, nu este necesar pentru o pictură, afirmă Ingres. „Un lucru bine desenat este totdeauna bine pictat” iar „probitatea artei este desenul”. Acest loc decisiv atribuit desenului a fost susținut de genul creator și artistului în căutarea de transfiguratoare a formei a depășit uscăciunea neoclasică prin puternica impresie de viață infuzată liniei. Desenele lui Ingres mărturisesc forța mare a artistului în stăpânirea materiei îmbogățite prin expresia plastică. Acesta desăvârșit Ingres și a definit concepția și viziunea sub imperiul



Ingres. *Portretul domnului Bertin (studiu)*

fascinației purității liniei și formei stilizate, înalta măiestrie artistică urcând în registrul sublimării expresive a liniei și formei.

Ingres. *Portretul doamnei Rivière*



Ingres. *Portretul domnului Bertin*

În acest univers al stilizării și decantării formei, Jean-Dominique Ingres se alătură desenatorilor și artiștilor de geniu ai portretisticii universale.

Ingres. *Portretul domnișoarei Rivière*



ANGLIA LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA



Sir Charles Barry *Parlamentul Londrei (Palatul Westminster)*

ARHITECTURA

Secolul al XIX-lea s-a conturat în arhitectura engleză ca secolul proiectelor de sistematizare urbană, de desfășurare a construcțiilor căilor ferate, drumurilor, podurilor și canalelor. Revoluția industrială a concentrat progresul societății asupra forțelor productive, asupra mașinilor și mai puțin asupra creației spirituale.

Revoluția industrială și exodul rural au dat un puternic impuls construcțiilor de locuințe, uzine și ateliere.

Arhitectura civilă a avut o perioadă de reînviere a stilurilor. Pentru epoca de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și primele decenii ale secolului următor dintre arhitecții englezi reprezentativ este de amintit numele lui John Nash (1752 – 1835), autorul *Pavilionului regal de la Brighton*. Viziunea neoromantică și supradimensionarea edificiului, concepția neo-

bisnuit de exuberantă a formelor, fantezia capricioasă inspirată din arta Extremului Orient reflectă gustul estetic al epocii. Cupole și turle asemănătoare minaretelor, ogive arabe în forma potecavei, panouri dantelate decorative, asemănătoare ecranelor perforate din arta maură, sunt întrunite în ansamblul de la Brighton, celebru mai mult pentru bizareria decât pentru frumusețea sa.

Sir John Soane (1753 – 1837) este, de asemenea, un nume prestigios în epocă, el fiind constructorul a cărui viziune originală a rămas exemplară prin soluțiile folosite pentru clădirea muzeului care îi poartă numele.

Începând cu 1840, arhitectura engleză cunoaște o reînviere a interesului pentru morfologia gotică, construcțiile înălțate sub semnele non orientării stilistice atingând apogeul între 1855 și 1885. John Ruskin, critician și mare admirator al stilului gotic, a fost unul dintre animatorii *curentului Neogotic englez*. În

cartea sa *The Stones of Venice* (*Pietrele Veneției*) scrisă în 1831. Ruskin avansa ideea posibilității preluării esteticii gotice, venețian ca model perfect pentru arhitectura modernă engleză și pentru arhitectura din zonele unde se vorbește engleza. Ruskin a propus, ca un adevărat antidot împotriva arhitecturii clasice a Greciei și Romei antice, întoarcerea la arhitectura medievală. Biserica a fost printre primii receptori ai gândirii lui Ruskin în America. *Harvard University Memorial Hall*, *Old South Church* au fixat reperele morfologice ale acestui *New English architectural style*, *Ruskinian Gothic* (caracterizat prin polichromia materialelor) și *stilul Celui de al Doilea Imperiu*. *Francis Olin*, *Cur Hall* din Boston) au persistat în timp dominând scena arhitecturii americane.

Printre arhitecții englezi adepți ai *Neogoticului* se înscrie și *Sir Charles Barry* (1795 – 1860), constructorul care a reclădit *Palatul Westminster* din Londra după incendiul din 1834. Ansamblul devenit ulterior *Parlamentul Londrei* desfășurat pe impresionanta suprafață de 3 ha, a primit forma finală în anul 1866 cuprinzând 100 de încăperi, 1000 de scări și 3 km de coridoare. Interiorul palatului bogat

împodobit cu decorațiuni colorate în roșu regal și cu garnituri de aur, cu plafoane nervurate și aurite, este expresia orgoliului național și a preferințelor estetice britanice.

O interesantă corespondență ecletică cu germanii secolului al XIX-lea se poate observa în abordarea, cu precădere, a aceluiași soluții bizare inspirate din morfologia gotică. În Germania, regele Ludvig al II-lea al Bavariei comandase să fie ridicată la Neuschwanstein construcția unui capricios castel neogotic, căminul nu îi lipsește turnurile, bolțile nervurate, crenelurile și locurile de tragere, fiindu-i asigurat întregul arsenal al sistemului de apărare medievală. La interior mobilierul cu decorație flamboyantă, coloanele și sculpturile completează ambianța evocatoare a Evului Mediu.

Eclecticismul a cunoscut în arhitectura europeană a secolului al XIX-lea, dar și în arhitectura altor continente, forme dintre cele mai fantoziste. Construcțiile regale neogotice din Anglia și Germania sunt, probabil cele mai caracteristice, însă la sfârșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea în zonele de cultură și limbă engleză s-a continuat

Julian Nash *Parliament regala* la Brighton

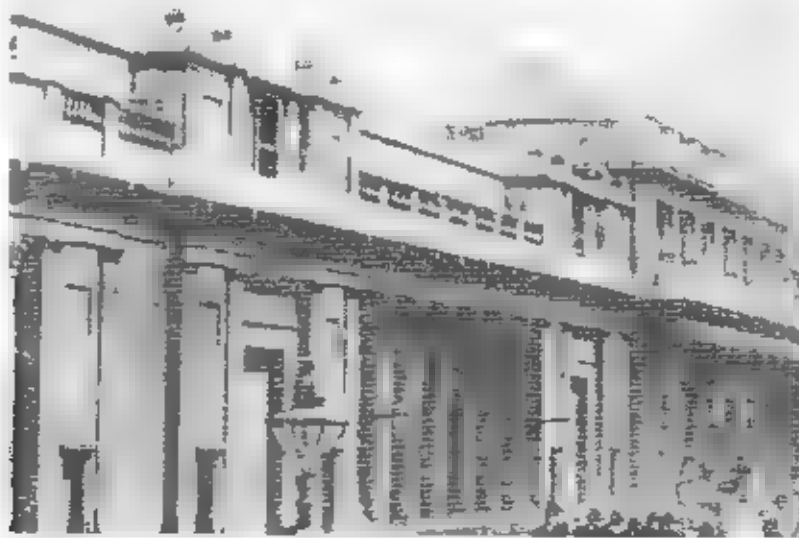


H. L. Elms.

St. George's Hall, Liverpool



Decimus Burton. *Athenaeum Club, London*



Sir John Soane. *Banca Angli, London*

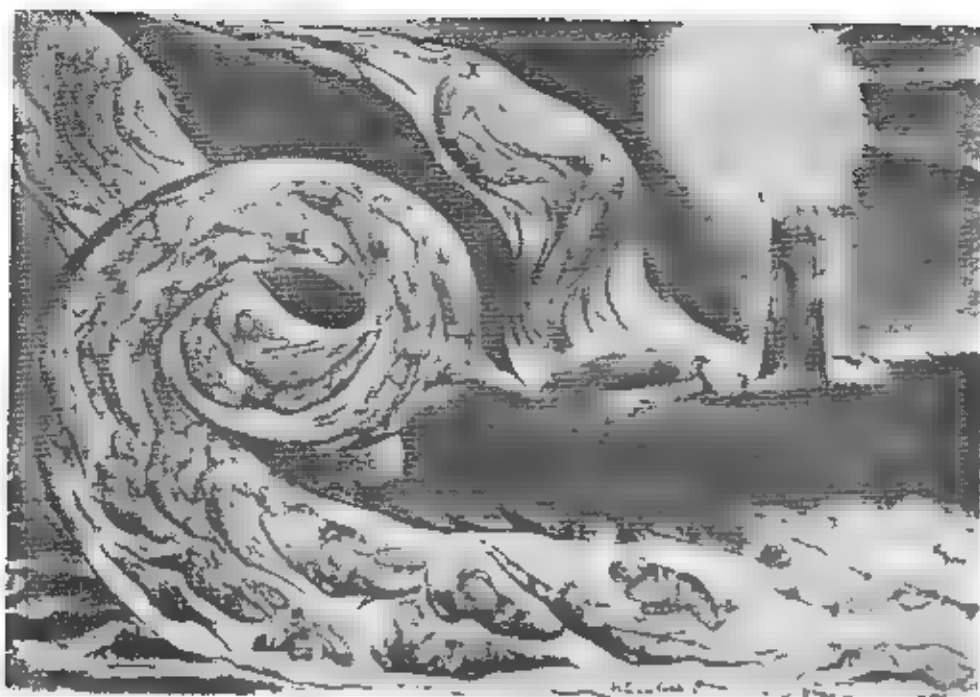


Fig. 1. Newport R. I.

... ale franceze
... celn de-Al

Island), splendidele palate și grădini ale reședințelor
(*Chateau sur Mer*, *Marble House*, *Rosecliff*) *The*
Breakers, *The Elms*) etc. ca și mentalitatea
stărilor europene în forme aristocratice dintre cele
mai convingătoare





William Blake *Paolo și Francesca*. Muzeul orașului Birmingham

PICTURA

Școala de pictură engleză evoluează, în secolul al XIX-lea, în coordonatele a trei momente stilistice importante: **Romantismul**, **Școala peisagistică** și **Grupul Prerafaelișilor**.

ROMANTISMUL ENGLEZ

Romantismul englez a fost reprezentat de trei pictori: Hans Heinrich Füssli, William Blake și Samuel Palmer, a.c. căror opere au conturat interpretări dintre cele mai bizare și excentrice, considerate aparținente Romantismului, și anunțând un fel de **Expresionism**.

Hans Heinrich Füssli zis **Henry Fuseli** (1741-1825) este elvețian, originar din Zürich. Inițial preot, a venit în Anglia, la 22 de ani, unde a rămas toată viața, cu excepția unei șederi de 8 ani în Italia. Ajuns profesor la Academia regală din Londra, pictorul elvețian a adus în pictura engleză o viziune cu totul bizară și fantastică. După ce în secolul al XVIII-lea portretul englez cunoșcuse strălucitele rezultate ale pictorilor William Hogarth, Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough și George Romney și ale pictorilor care în secolul următor au continuat să lucreze în coordonatele stilistice specifice Școlii engleze – Henry Raeburn sau Thomas Lawrence – linia asumării portretului francez „de aparat” a primit expresia par-

ticulară a sobrei eleganțe britanice. Orientării estetice tradiționale i s-a alăturat viziunea excentrică, încărcată de bizar, proprie lui Fuseli. Condițiile mediului natural al Elveției, relieful muntos cu înfățișare legendară, cu schimbările brusce ale temperaturii și presiunii atmosferei, pot fi unele explicații ale influenței mediului geografic asupra unui univers artistic, cum este cel al picturii lui Fuseli.

Viziunea artistică încărcată de fantasmă a lui Fuseli evocă, în parte, moștenirea primită de pictor în țara sa natală.

În compoziții ca *Mica zână* și *Lady Macbeth*, personajele par dominate de spaimă. Bizarul și starca de neliniște sunt susținute de gesturi teatrale și patetice. Concepute în armonii cromatice întunecoase, imaginile pictate de Fuseli sunt încărcate de tonuri bituminoase din care răsar ca sub efectul unor reflecții puternice siluete fantomatice, asemănătoare unor duhuri înspăimântate. Zonele luminate primesc armonii reci. Fie tonuri de albastru-violet, fie verzumuri străvezi, cu transparențe de spectru, universurile cromatice tulburătoare ale tablourilor lui Fuseli anunță desfășurarea unor presupuse drame.

S-a spus despre arta lui că „este capricioasă cu efecte manieriste, extravagantă și morbidă”, „că este o prefigurare a Suprarealismului”. Viziunea lui Fuseli rămâne interesantă, în acest sens, ca un enunț al universului suprarealist și expresionist din arta secolului al XX-lea.



Blake *Satanstoeke* 1805

William Blake (1757 – 1827) Primul pătrar al secolului XIX-lea este dominat de pictura vizionară. În cazul lui William Blake (contemporat nebul de contemporani săi) Blake a impus în pictura engleză un punct de vedere ce puțin e adăptat pentru atitudinea unui om modern. Pictorul se credea îndrumat direct de voință și forță divină. Imaginile sale fantastice inserau prezența lui în orizontele săi astrale necesitatea existenței artistului pe pământ în scopul pășirii la îndemână oamenilor a acestor viziuni cu caracter religios, mistice și mistic. Această concepție a lui Blake a determinat interpretarea sa, parțial romantică, temele cu caracter fantastic și alături de ele prin excelență subiectivă. *Liberty and Love* (1824), *Daughters of Logic* (1824), *Entrance into Hell* (1824 – 1827) (Tate Gallery, Londra), *Pagan Simony* (1824 – 1827) (Tate Gallery, Londra), *Satanstoeke* (1805) (Tate Gallery, Londra) sunt interpretate cu o stranie fantezie, soluțiile plastice fiind diferite de toate rezoluțiile contemporane. Personajele caricaturate, proiectate în spații cosmice, par să anuleze legea gravitației. Gesturile teatrale, tragice sau uneori eroice sunt totuși necesare și îngrijite. Blake imaginează scene cu actori fără coerența acțiunii. Obsesia cosmică și mistică îl face să recunoască și el fantastice. *Hecate* (National Gallery din Londra), este și la rândul ei imagine a misticismului. Această zeitate spectrală nocturnă a magiei și necroticilor, nu putea fi concepută mai potrivit decât de către artistul Blake. Capul monstruos cu trei capete ieșind din trupul ghemuit este imaginat ca fiind duh al lui Blake. Energia și alăturea expresie a spiritului său. Jăgător de spaimă și de haucinații. Foarte multă simțire religioasă și specific engleză a

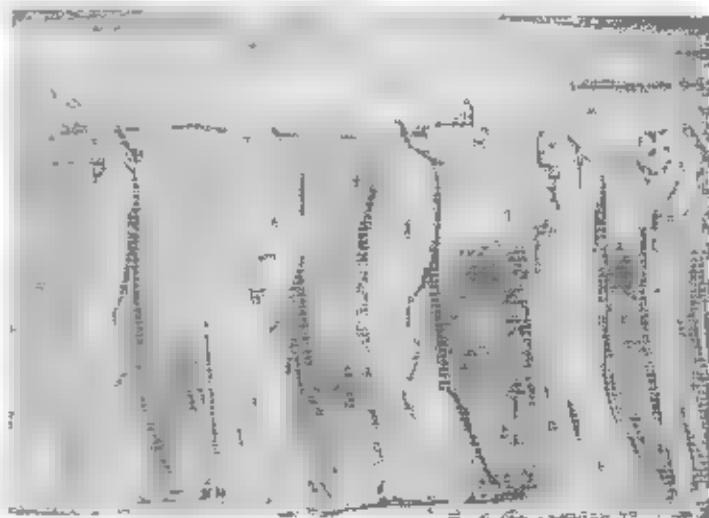


Blake *Pagan Simony* 1824



Blake *Hecate*

Blake *Procesul lui Cain* (1824), National Gallery, Londra





Henry Fuseli. *Coșmarul* Goethemuseum, Frankfurt

prezentării operelor etalate în cadrul muzeului londonez adaugă lucrării un plus de aură misterioasă. Interiorul vitrinei în care se află *Hecate* este singura zonă luminată a spațiului desăvârșit întunecat al sălii muzeului. Desprinsă din întunericul profund al sălii, *Hecate* se proiectează asemenea unui duh înfricoșător venit din tenebre cosmice.

Prin contrast, contemporanul său Turner, marele peisagist, se distinge în cadrul artei engleze a epocii

Fuseli. *Visul unei nopți de vară*



ca vestitorul luminii și al exploziei spectrale a culorilor în pictură

Și totuși, colorismul lui Blake s-a impus prin substanțiala contribuție adusă paletelor cromatice și prin atenția acordată problemelor luminozității. Raporturi calorice de tonuri reci și calde, de albastru și roșu, violaceu se impun prin transparență și fluiditate. Tonurile ușoare, cristaline au o remarcabilă luminozitate

Că ilustrator Blake a gravat imagini pentru unele poeme scrise de poeți contemporani și pentru desenele unor artiști inspirați de subiecții biblice precum și pentru *Divina Comedie*. Mai mult decât atât, poemele scrise de el au fost ilustrate cu gravuri proprii

În ceea ce privește modalitățile plastice folosite de Blake, este vizibilă lipsa formației clasice. Deși fusese un timp elevul Școlii Academiei Regale, profesional a rămas marcat de lacune toată viața

Pictor, gravor și poet, William Blake a fost artistul a cărui personalitate și spirit mistic, neînțelese de contemporanii săi, a formulat viziunea Preromantismului englez

Samuel Palmer (1805 – 1881). În pictura engleză de peisaj, Samuel Palmer s-a impus prin concepția extatică a comuniunii mistice cu natura, pictorul amplificând stările afective ale propriei simțiri prin proiecția asupra peisajului natural. Picturile sale, cum este *Grădina de la Shoreham*, 1829, (Victoria and Albert Museum, Londra) prezintă, în viziune transfigurată, aspecte ale vegetației de toamnă, frunzișuri aurii și violacee, coroane gigantice de copaci, în bolta cărora personajele apar sub forma unor minuscule siluete. Tablourile lui Palmer dezvăluie exaltata bucurie în fața frumuseții naturii și sentimentul împărtășirii mistice a artistului cu natura.

Din punct de vedere plastic, Samuel Palmer se afirmă în pictura engleză cu o remarcabilă contribuție în ceea ce privește paleta cromatică. Se spune că pictorul este un precursor al Impresionismului și Postimpresionismului. Zonele de lumină ale tabloului strălucesc sub efectul acordurilor luminoase, ale tonurilor calde de galben-auriu, orange și roșu. Zonele de umbră sunt acoperite, în mod șocant și demonstrativ, cu acordurile culorilor reci și transparente, complementare tonurilor calde ale suprafețelor de lumină. Violet și galben, violaceu și orange sunt raporturile stabilite pentru jocul umbrei și luminii. Remarcabilă, de asemenea, este aplicarea curajoasă a raporturilor de complementaritate roșu-verde, galben-violet, alăturarea în paletă spectrală a tonurilor primare (roșu, galben, albastru) și a tonurilor binare (orange, verde, violet).

Un mare prin modernitatea folosirii armoniilor spectrale vizuale coloristică a lui Samuel Palmer se integrează experiențelor cromatice ale peisagiștilor englezi, grupaj în remarcabilă școală în care s-au afirmat nume ca John Constable, Richard Parkes Bonington, Joseph Mallord William Turner.

PICTURA DE PLEIN-AIR – PEISAJUL MARIN

În secolul al XIX-lea, pictura cunoaște în Anglia un moment de apogeu în cadrul peisajului, genul cel mai dezvoltat în secolele precedente.

Cum bogată în umiditate, caracterul dramatic al atmosferei peisajului britanic vor constitui subiectul observațiilor unor pictori englezi ce se vor concentra pe acest studiu. Rezultatele inedite ale picturii lor artiști ca John Constable, Richard Parkes Bonington și, mai ales, Joseph Mallord William Turner au determinat apariția viziunii moderne a peisajului cromatice și, totodată, au stimulat căutările morfologice ale procedeelelor viitoare ale pictorilor de peisaj, în special ale artiștilor francezi.

John Constable (1776 – 1837). Preocupat să surprindă expresia naturii în mișcare și transformare, John Constable folosește cea mai prielnică tehnică în acest scop, tehnica acuarelei. Formația artistică a lui Constable a fost completată de interpretarea și aplicarea operelor unor importanți peisagiști olandezi din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Interesat de efectele de *clairage* ale picturii lui Lorrain, pictorul englez a observat cu atenție și strălucirea palteii de la Gainsborough. Preocupat de peisajul marin, de lumina și de ambianța cu ceruri și perspectivă aeriană, Constable circula mult în Anglia, observând și descrierea naturii și schițase și acuarele. Pictorul își petrecea multe zile pe pânze. Notările fidèle ale transformării naturii de-a lungul anotimpurilor îi servesc drept mijloc să fixeze atmosfera și stările luminoase ale naturii. Constable studiaza influența luminii în natură și în caracteristicile și realizează efecte de mare transparență a culorilor atât în pictura în ulei cât și în acuarelă. Lumina filtrată, lumina în stare de vapori, stările de claritate devin subiectele fundamentale ale picturii lui Constable.



John Constable, *Catedrala din Salisbury*, National Gallery, Londra

În ulei, Constable folosește pasta suculentă și savuroasă. În ceea ce privește problemele de cromatică, pictorul este la curent cu descompunerea luminii albe în componentele ei de culoare. În concepția lui Constable, prisma este sursa de realizare a paletelor spectrale. În multe dintre peisajele sale marine, pictorul sugerează senzația atmosferei încărcate de seva ploii sau de roua dimineții.

Preocupat de atmosferă și de stările luminoase, pictorul își propune, mai mult decât altă, să surprindă influența luminii asupra diferitelor medii. În peisajele cu arhitectură și natură rurală, cromatica vegetației fremătătoare și copacii cu coroane ample acoperă aproape complet spațiul. Brunurile opace ca și bitumurile lipsesc. Tonuri roșatice și griuri colorate, verzuri ușoare sau colorate sunt asigurate de fluiditatea pastei. Suprafața de culoare este acoperită cu tușe bidimensionale aplat.

Peisajele lui Constable impresionează prin grandoare. Copaci unași, stejari ale căror coroane urcă spre cer acoperă pânza aproape complet. Formele ample ale naturii și vegetației care îi inspiră degajă în pictura lui Constable o măreție particulară nemai-întălnită în creația peisagiștilor altor țări.

Problema transparenței culorii constituie o importantă preocupare cromatică pentru pictorul englez. Cerul, norii, apa au fluiditate. Surprinderea mișcării norilor, a freacății vegetației, a prospețimii luminii precum și sugerarea umidității atmosferei, a reflexelor culorilor în apă, a mișcării norilor purtate în umbre căzute pe pământ sunt aspecte caracteristice ale picturii lui Constable.



Constable. *Dunham*. Constable National Gallery Londra

Scuțele și acuarelele mai mult decât compozițiile elaborate, ilustrează și definesc, în mod deosebit, vivacitatea și spontanitatea temperamentului artistului.

Paleta scădută în lumină folosește tonuri ceară, neamestecări pămîntare. Tonurile primare de albastru sau galben sunt aplicate în suprafețe mari de culoare.

Linia de orizont coborâtă foarte jos, cerul înalt și albastru oferă prin vastitatea spațiului și prospețimea cromatică o luminozitate fermecătoare. Perspectiva mult prelungită a peisajelor acoperite de nisip, dialogul fremătător dintre cer și apă investesc imaginile inspirate de peisajul marin cu puternicul sentiment al visării poetice.

Raporturile caldore înădrăznețe de albastru albastru și galbenuri, sau rozuri aurii stabilesc un dialog cromatic îndrăzneț, aducând pictura lui Constable aproape de experiențele coloristice ale artei secolului al XX-lea.

Linia de orizont coborâtă în peisajul marin folosește maselor mari de culoare. Imagini cu ceruri monumentale, colorate în albastruri compacte ce acoperă pânza deosebit de rezervă apei și fâșiei de pământ doar o treime din compoziție. Tușele sunt spontane și evidente. Tonuri de albastru și ocru roz stabilesc relații caldore de culori reci și calde.



Bonington. *Calais*. San-Mary, Londra

Anii 1807 și 1808 conturează în creația lui Constable abordarea compozițiilor istorice și a portretului. Fără însă ca pictorul să se desprindă din preocupările sale pasionate pentru peisaj.

Richard Parkes Bonington (1801 – 1828)

Crescut la Calais, Bonington a studiat la Paris unde l-a cunoscut pe Delacroix. Marele pictor francez îi va deveni prieten și apropiat în studiile de atelier. Din nefericire, pictorul a murit la 27 de ani, fără să atingă maturitatea creației. La Paris, Bonington a lucrat în atelierul lui Gros. În pictura engleză, el rămâne ca excelent acuarelist. Peisajele pariziene și cele din împrejurimile Parisului, animate de prezența apei, surprind cu spontanitate momente caracteristice ale ambianței. Fie bazinele de la Versailles, fie peisajele marine cu ceruri uriașe acoperite de jocul norilor, fie priveliștile de sat englez cu arhitectură și păduri seculare, aflate la malul lacurilor, toate sunt locuri admirate de pictor și evocate în acuarelele sale luminoase, bogat colorate. În pictura în ulei Bonington urmărește și realizează remarcabile efecte de filtrare cromatică. Admirația sa fără rezervă pentru pictura lui Constable îi va stimula sensibilitatea coloristică către o paletă curajoasă, susținută de tușe puternice și evidente, de pensuare bogată și expresivă. Modăritate proprie picturii, tânărului Bonington în ceea ce privește aplicarea tușei savuroase vor influența viziunea lui Delacroix și pe aceea a viitorilor pictori de la Barbizon.

Joseph Mallord William Turner (1775-1851) Preocupat până la obsesie de problemele artistice, William Turner va fi considerat regele britonic al acuarelilor.

La vârsta de numai 14 ani era admis la cursurile Academiei Regale. În 1809 devine mai târziu puca să expună primele opere. Turner devine membru al Academiei la 24 de ani și este academician trei ani mai târziu. Pictorul a călătorit mult și a vizitat toată Europa apuseană.

Opera. Crearea sa, mai valoroasă se înscrie pe a doua jumătate a secolului al 19-lea.

Concepția despre valoarea sa ca artist și-a exprimat-o el însuși către stăruitorul pictorului selectându-și lucrările lăsate prin testament statului britanic. Turner a refuzat să se vândă unele dintre lucrările selectate și păstrate chiar atunci când i s-au oferit prețuri foarte ridicate. Pictorul a preferat să nu le înstrăineze, apreciind că „s-ar face risipă cu bani publici de vreme ce el lasă statului tablourile prin testament”. Au rămas în aceste condiții mai bine de 300 de picturi și aproape 20.000 de desene.

În evoluția sa, Turner pleacă de la laviuri, în aceeași ordine: gravurilor, desenele și schițele de arhitectură. William Turner pictază peisaje influențat de Claude Lorraine, în exil în exilul său „vagabondajul” în strălățate, unde pictază acuarele și oleuri, imaginea care păstrează încă paleta cu griuri cenușii. Începeau să apară în preocupările sale problemele de culoare.

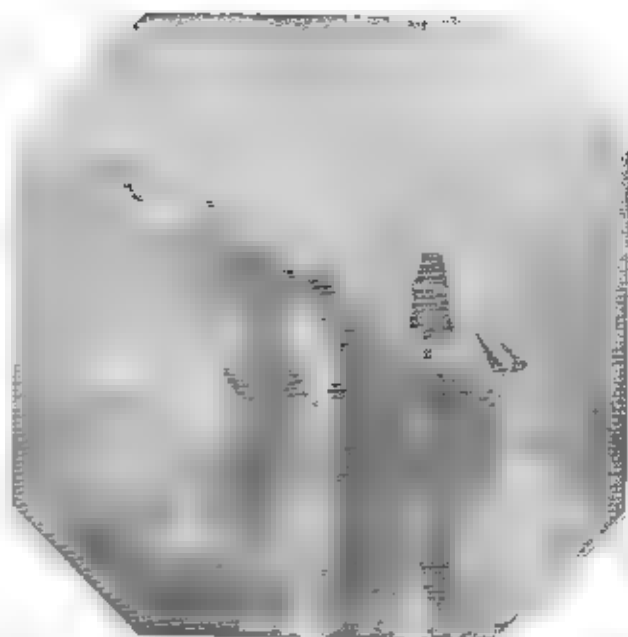
În anul 1803 și 1813 studiază efectele lumii asupra apei în marile cu arginturi, albastru și verde. *Peisaj cu Corfu*.

Anii următori înregistrează un salt evident către pictura mai luminisă. Pictorul admiră soluțiile folosite de Claude-Lorrain și de Watteau. Paleta tonurilor curate își face apariția, o dată cu prezența tonurilor calde de galben, roșu, orange, echilibrate cu cantități mici de albastru.

Anii 1819-1829-1840 sunt anii călătoriilor lui Turner în Italia. Lumina sudului îl fascinează fără ca pictorul englez să renunțe la atmosfera londoneză.

Începea per oada de apogeu a anilor 1830 în care Turner folosește efectele lumii spectrale, fumul și ceața, vaporii de apă, atmosfera cristalină.

Acuarela evoluează în aceeași perioadă de la elanul romantic la exaltare. Desenul se estompează.

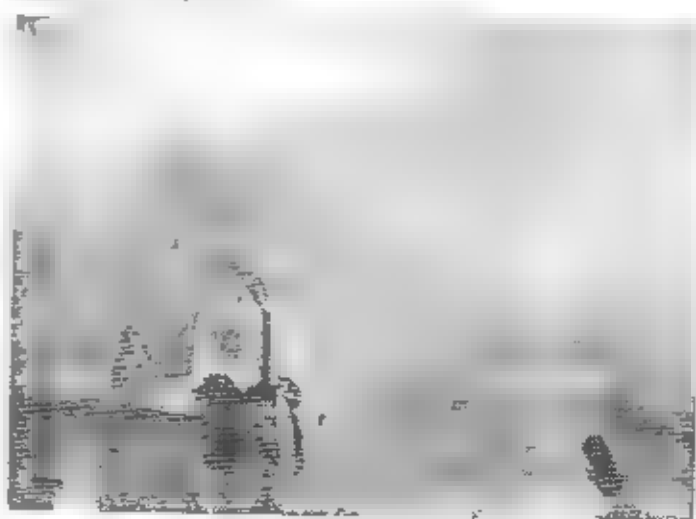


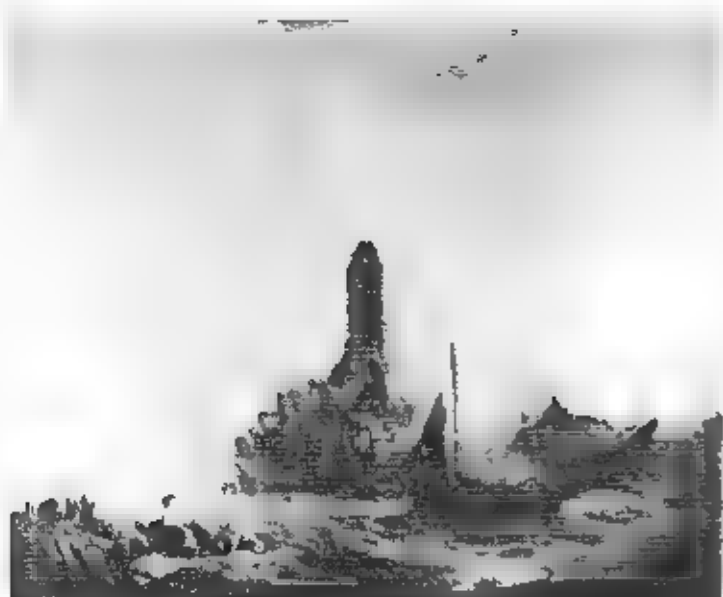
Turner *Ploaie sau Funerariile picturii* Sir David Wilkie

Culoarea trăiește prin ea însăși și nu ca element de umplere a conturilor. Lumina pare trecută prin prismă. Acordul de culoare, de tip spectral, folosește tonurile pure care se dizolvă unele în altele transformându-se în ceață luminoasă ce escaridează cerul. În acest miraj spectacolul coloristic soarele apare ca un fel de explozie. Referitor la preocupările lui Turner pentru sugerarea luminizității, transparenței și amplitudinii atmosferei, Constable afirma că „pictază cu abur colorat”.

După 1830, Turner revine la subiecte vechi. Din 1835 lucrările pictorului sunt tot mai rar expuse. În 1851 Joseph Mallord William Turner renunță sub un nume de împrumut, moare, lăsând patrimoniul.

Turner *Temerarii*, remarcat în pălăria sa aramă National Gallery Londra





Turner, *Peisaj* Nat. onn. Gallery Londra

cultural britanic o operă de sute de picturi în ulei și zeci de mii de acuarele.

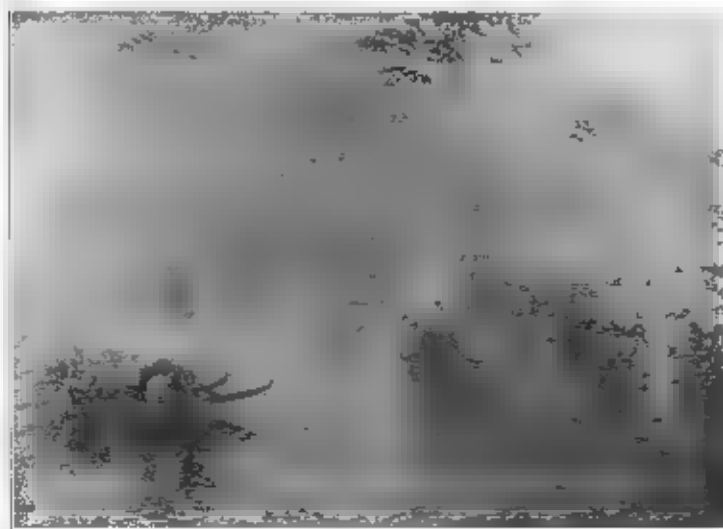
Importanța școlii engleze de peisaj

Acumularile experienței înregistrate în acuarelă și în pictura în ulei din Școala engleză de peisaj pot fi considerate victorii ale colorismului în saltul către pictura modernă.

Experiențele cromatice ale peisagiștilor englezi se opun academismului prerafaelișilor, ca și idealismului mistic și romantismului lui Blake.

Tehnica acuarelei, care exploata efectele de transparență, le-a permis peisagiștilor englezi să surprindă momentul, fugitivul, clipa în instantanee plastice

Turner, *San Benedetto* National Gallery Londra



Folosirea paletelor spectrale o regăsim, în mod frecvent, la toți acești îndrăgosiți de transparențele aerului, luminii, cerului și apei.

Raporturile calnice ale tonurilor de ca. d-rect au îmbogățit în mod constant concepția asupra colorismului picturii engleze.

Deși nu este încă pictură de *plein air*, în toată accepțiunea modalităților plastice, deoarece multe dintre schițele lucrate la fața locului erau reluate în atelier și elaborate compozițional, tablourile peisagiștilor englezi beneficiază de luminozitatea naturală. Evocată cu ajutorul exaltărilor cromatice, aceasta se apropie, astfel, de procedeele Impresionismului

Influența lui Turner asupra unor impresionisti este vizibilă îndeosebi prin folosirea luminii înțeleasă ca fenomen de refracție.

De fapt, Turner pune, cel puțin în parte, problemele tehnice ale colorismului impresionist, dar, totodată, și ale crizei formei, prin dizolvarea materialității și volumetricii formei, situație consemnată în etapa finală a experienței impresioniste.

Tendința spre bidimensionalitate, spre o imagine plană a fost înregistrată prin dispariția valorilor și a raportării la spațiul fizic și la sugestia tridimensionalității

În calitate de strămoș al Impresionismului, Turner este cel care, prin conceptul planității imaginii, prin dizolvarea conturului și a geometrizării volumetice a formelor în masa cromatică, are în creația lui și rădăcina viitoarei picturi abstracte.

GRUPUL PICTORILOR PRERAFaeliți

Artă prerafaelită apare în Anglia ca materializare a unei doctrine coerente bazate pe principiile estetice ale picturii Prerenasterii italiene, dominate de spirit medieval și de referințe la teme și subiecte religioase. Mișcarea prerafaelișilor a durat doar cinci ani. Grupul, manifestat în viața artistică engleză în jurul anului 1849, a conturat afinități cu o doctrină estetică asemănătoare cu cea a mișcării pictorilor *Nazareni* germani

Grupul prerafaelișilor a fost impus publicului englez de către unul dintre cei mai valoroși critici moderni, John Ruskin.

Prerafaelișii s-au afirmat în *Salonul* din 1849, au fost criticați în 1850 și 1851, dar vor reuși să ajungă

...a născut succes de public grație lui Ruskin care îi va prezenta și ogos... va face apreciași și chiar iubiri de... 22

Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, Ford Madox Brown și Sir Edward Burne-Jones sunt pictori reprezentativi ai *Fraților preraphaelici*.

Considerați ca fiind artiști mistici ca fiind ultimii artiști romantici englezi, preraphaelicii au conturat o concepție inspirată de subiecte biblice, dar și... Medea sau Antichități. Subiecte... Medea sunt preluate sentimentale după gustul mae burghez. Unele lucrări au în atenție... *Canterbury* de Chaucer sau subiecte din operele lui... Dante. Subiecte religioase ca și cele... Mitologia greacă sunt compuse... Viziunea încărcată cu... compoziționale logice

...este d... de... folosesc

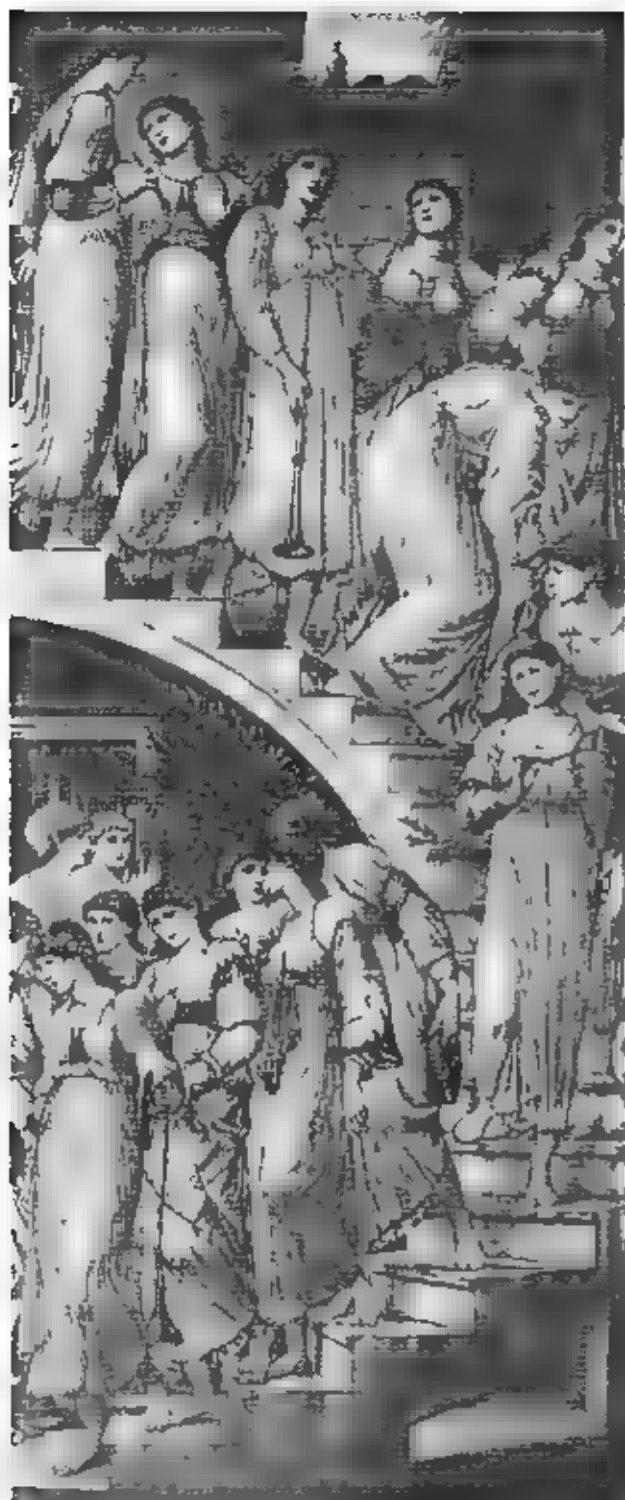


Dante Gabriel Rossetti, *Paolo și Francesca*

modalitățile morfologice mai degrabă neoclasice sau academice, uneori chiar cu eșuări în naturalism

Lipsa de informație plastică a pictorilor englezi preraphaelici este evidentă. Faptul că nu cunoșteau în profunzime arta italiană și negau orice fel de formulă de școală, susținând crezul picturii care nu are nevoie decât „să copieze natura cu naivitate“ au determinat interpretarea plastică discutabilă atât în ceea ce privește aspectul ca rad... cât și folosirea... moderne de pictură

...se face simțită în folosirea desenului fixat... concrete. Pensarea... compoziția confuză și aglomerarea de... panza foarte uscată fără preparat e lasă impresia neprofesionalității. Paleta cromatică dezvoltă culorile acide, raporturile cromatice puternice saturarea pigmentară nediferențiată. În general, imaginile sunt sufocate de aglomerarea detaliilor nesemnificative expresiv sau de abundența micilor suprafețe colorate discordant. De altfel, culoarea pare a fi un univers plastic, cu totul străin preraphaelicilor. Armonia și rigorile Renașterii picturii italiene, frumusețile picturalității obținute de faimoșii portretiști englezi ai secolului al XVIII-lea, noutățile de... 43



Edward Burne-Jones. *Scara ceașta*. Tate Gallery, Londra

oră a c... n... engiez d'n pictura de peisaj sunt universuri artistice spre care interesul pictorilor prerafaeliți nu a fost atras deloc.

În cadrul grupării, doi pictori proeminenți sunt Dante Gabriel Rossetti și Sir Edward Burne-Jones

Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1882), de origine italiană, este fiul unui revoluționar din Napoli adus în Anglia în 1820 de secretarul poeziei Byron. Viitorul pictor va deveni unul dintre artiștii reputați ai grupului. Tânărul Rossetti a luat lecții cu pictorul Brown, a scris versuri și a expus prima dată în 1849 un tablou intitulat *Capitulația Fecioarei*. Imaginea este încărcată de aluzii, de alegorii și simboluri.

În 1850 Rossetti picta într-o manieră c... adă, cu pastă uscată și culori intense. Strania viz... susținută de aceste procedee plastice este caracteristică operei pictorului, chiar și în lucrările pretențioase, precum este tabloul *Buna Luce*. Scena este lipsită de viață și nu reușește să impresioneze nici prin sol... nici prin expresia artistică. Mai mult decât atât, caracterul licențios al interpretării neagă semnificația sacră a subiectului, lăsând impresia unei ambiguități greu de acceptat. Modelul care... a pozat era soția sa, de o frumusețe tulburătoare și neliniștitoare. Trăsăturile uscate ale chipului împodobit cu bogate bucle roșii prezintă o tipologie feminină care va apărea în toate lucrările lui Rossetti. Un nou model, la fel de straniu, îi va inspira pictorului compoziția pictată în etapa următoare morții soției. Tânărul cu aer enigmatic va fi pictat de Dante Gabriel Rossetti sub chipul unor personaje precum *Beatrice*, *Lucrezia Borgia*, *Proserpina*, *Desdemona*, *Pomona*. Printre lucrările acestei perioade pictorul realizează compoziția intitulată *Căsătoria Sfântului Gheorghe și a prințesei Sabra* (1857). Interpretarea lascivă dată de Rossetti subiectului, imaginarea în duet erotic a celor două personaje – Sfântul Gheorghe și prințesa Sabra, este nu numai ciudată, ci mai ales nepotrivită unui subiect sacru.

Paleta acidă, culorile uscate creează dezacorduri cromatice și armonii pestrice, sărămăcind compoziția în detalii discordante, lipsite de unitate semantică. La fel de neintegrată unei viziuni armonice este folosirea concomitentă a valorilor de tip sculptural (lumina și umbra urmărind sugestiile volumetrice) și a soluției culorilor *à plat*, două principii contrare, care se negau reciproc, aplicate în aceeași lucrare.

Sir Edward Burne-Jones (1833 – 1898) Asemenea lui Dante Gabriel Rossetti, pe care l-a

admira până la exaltare, Burne Jones a creat un univers estetic straniu, cu personaje imaginare, inspirate din literatura medievală, din Antichitate sau din Biblie. Admirația față de Antichitate și de arta Renașterii i-au purtat concepția și viziunea către încercarea "mbinării" acestora. Năduri, amintind sculpiunile antice grecești, personaje asemănătoare studiilor după măștile antice sunt alăturate altora cu aspect renascentist. Relațiile incoerente și artificiale dintre personaje, dezechilibrul proporțiilor lor și defectuoasa lor grupare se văd și în picturile lui Rossetti, la fel de discutabile. Câteva dintre titlurile picturilor lui Burne Jones: *Peter and the Dragon*, *Legend of Merlin*, *Psyche*, *Orpheus*, *Persuasion*, *Pigmalion*, *Fuena*, *Fecundare înțelepte și fecundare nebună*. Sfântul Gheorghe combatându-l pe dracul înșelător, inspirată convențională și fantezie circumscrisă la zona mitologică sau biblică. Viziunea tolosese în chip superficial și zărn renascentist-atilene.

În ceea ce privește problemele de măiestrie, nici aici Burne Jones nu excellează. Proporțiile, desenul și viața orăa creează efecte deratante de clar-obscur, statuară unora dintre personaje desfișurându-se în raportul de 1/1 capete, iar în vecinătate altele păstrând raportul de 9 capete. Este cazul lucrării intitulată *Burne Jones* în *Pease* (Art Gallery Southampton).

Paleta cromatică mășorată, în general, tonurile închise ale verzelor și roșilor oxidate și accentele stridente sunt dispuse întâmplător în incoerență cromatică. În ansamblul tonurilor teroase de siena, prezența albăstrui este a fel de disonantă.

Lacunele în ordinea cromatică sunt vizibile în domeniul culorii. Acumulările expeniențelor secrete ale și marile culori înregistrate de pictura europeană le erau necunoscute.

În compoziție, reperele dispuneri ritmice a formelor nu urmărează ordinea logică și expresivă a rigurilor și serpentine, geometrice, ele nu sunt profesional dispuse în contextul ansamblului, fie conform și ritmice, fie geometrice renascentiste, fie corespunzător structurii clasice sau baroce.

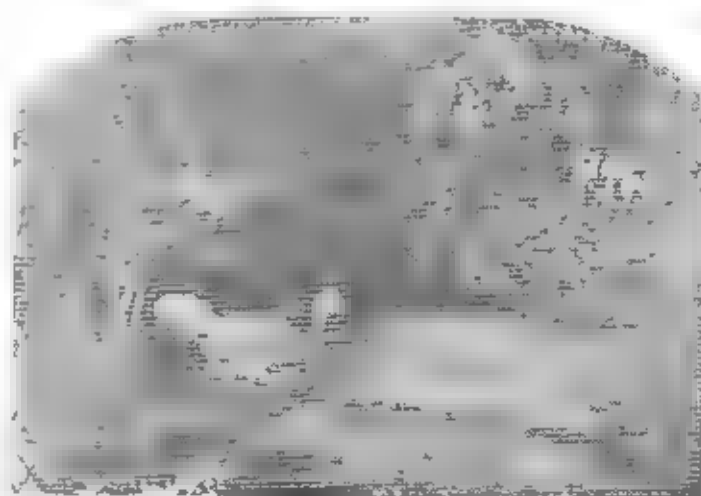
În patru portrete de strălucit pretate de Cranston, la Romney și Reaburn stătu în moment ca vedea în care tria nouă și or revoluționare, alpe se au prefăgura pictura de *prima*. Vârsta de aur, imaginată și râvnită de pictori englezi prefae-

ja, a eșuat în labirintul sentimentalist și confuz, în vidul pictural și, mai ales, în gustul estetic îndoielnic



Burne-Jones, *Orpheus*

John Everett Millais, *Opheo*, National Gallery, Londra



GERMANIA

LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. *Goethe în Italia*
Staatliche Kunstsammlungen Frankfurt

PICTURA

PICTORII NAZARENENI

ROMANTISMUL ȘI SIMBOLISMUL

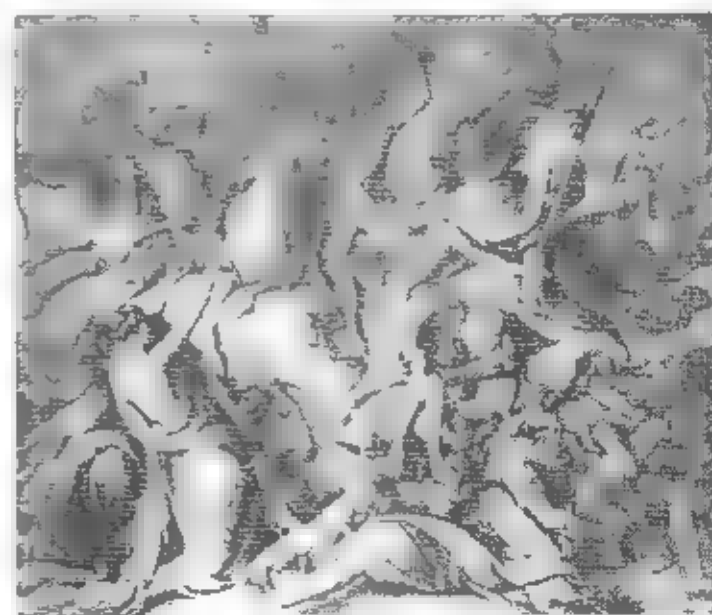
Roma, Cetatea Eternă, sursă inspiratoare a atâtor mișcări și orientări artistice, a constituit în secolul al XVIII-lea punctul de plecare al inspirației Romantismului. În ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, Goethe aflat la Roma, animat de admirația pentru Antichitate, anunța era entuziasmelor romantice. Imortalizat de pictorul **Johann Heinrich Wilhelm Tischbein** (1751 – 1829) marele poet german va fi prezentat în tabloul intitulat *Goethe în Italia*, în postura de actualul visător așezat admirativ în fața naturii. În pictura germană intruchiparea romantică a lui Goethe din acest tablou a rămas ca un simbol al epocii. Romantismul german a apărut la Roma o dată cu pictura **Nazarenenilor** (Nazareni), artiști adepți ai catolicismului mistic, instalați la Mănăstirea San Isidro. Animați de fervoare religioasă și de admirația pentru pictura Prerenașterii italiene și pentru arta lui Dürer, pictorii germani au fondat **Asociația Fraților lui Luca** (*Lucasbrüder*). Denumirea,

între altele, trebuie să înțeleagă și dorința de caracter religios și ascetic al picturii lor, ideea lui de viață artistică lor. Asociația a fost înființată în 1804 și a avut ca scop creșterea nivelului artistic al picturii germane. Membrii săi au fost: **Johann Friedrich Overbeck** (1789-1869), a lucrat la Roma împreună cu discipolii săi **Daniel Heidegger** și **Nazarenen**, și alții. Alți artiști care s-au alăturat lui sunt **Peter von Cornelius**, **Philipp Veit** și **Schnorr von Carolsfeld**.

Mentalitatea și orientarea filosofică a Nazarenilor opunea **Noua** ca mișcare artistică inspirată din tradiția medievală și din aceea a Renașterii timpurii, vizându-le pregătind-o pe cea a picturii romantice germane.

Romantismul picturii germane născut la Roma la începutul secolului al XIX-lea o dată cu Nazarenenii a avut ca particularitate încălețitura contutului simbolic.

Peter von Cornelius. *Cașolero Apocalipsei*, Berlin



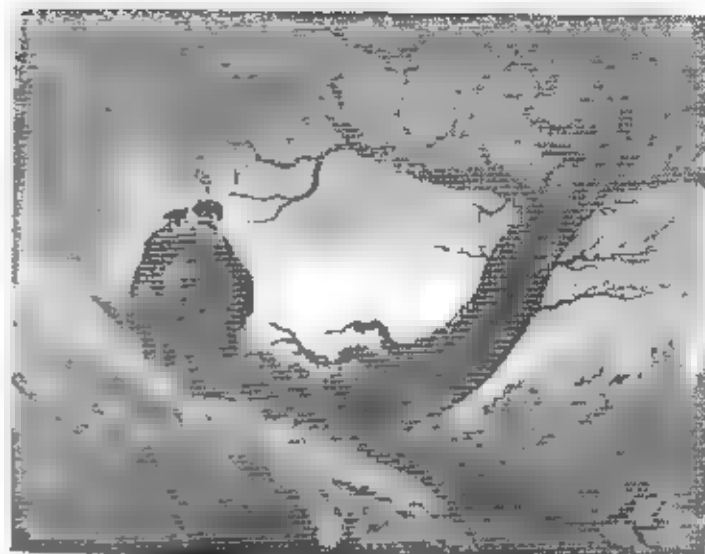
Philipp Otto Runge (1777 – 1810) a lăsat o operă bogată atât din simbolice și portrete relevante pentru viziunea nazarenă. Reprezentanți de vârf ai noii orientări, a introdus în arta germană viziunea magistrală de estetică și încreștarea simbolică.

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Estetica melancoliei

Printre pictorii germani ai grupului romantic, Caspar David Friedrich (1774 – 1840) este autorul a numeroase compoziții și peisaje a căror viziune stranie, datorată evaziunii în melancolie, îl face distinct în pictura germană. Pictorul german este considerat creator al peisajului cu accente tragice, reprezentantul estetic al melancoliei.

Epoca noastră îl readuce atenției pe Caspar David Friedrich, atribundu-i poate, mai multe însușiri decât cele reale. Călătorul care traversează spațiul Germaniei va fi surprins să descopere peisajul muntos, cu piscuri înalte marcate de cruce, natura severă dar și o înaltă reflecție metafizică și solitudine. Caspar David Friedrich și-a confundat sensibilitatea cu acest aspect particular al naturii germane, cele mai multe dintre peisaje fiind înfățișând obsedant motivul piscului marcat de cruce. Alături de tablourile lui Friedrich prezintă imaginea pictorului însuși aflat deasupra dealurilor și văilor, înconjurat de lumina soarelui, privind în depărtări. Sentimentul solitudinii, reveria în fața magnificenței naturii sunt modalități de exprimare ale raportării cu dimensiunile cosmice. Starea de melancolie revine aproape maladiv în pictura sa. Dimensiunea grandioasă a naturii, montajul peisajelor, or mai degrabă sugerează uneori orizonturi deșertice. Crucea primește în opera lui Friedrich sensuri simbolice complexe, religioase sau filosofice, nu numai ca meditație asupra vieții și morții ca un *remember* sau ca un *Memento mori*. În suprafața mare a tablourilor, dimensiunile naturale ale personajelor, unul sau, rareori, două personaje înscriu siluetele întoarse cu spatele către privitor, privind linia orizontului în depărtat. Starea de meditație se construiește ca subiect important, ca și melancolia trăită în fața naturii crepusculare. Atmosfera umedă după ploaie, cerul strălucitor de curățenie sunt surprinse de pictor în atenția noastră. O existență geografică și atmosferică, atât de caracteristică națiunii germane.



Caspar David Friedrich *Pereche contemplând luna*, Berlin

Germanul Caspar David Friedrich este un visător prin vocație. Viziunea sa contemplativă este proiectată în pictură într-o formulă mai degrabă narativă decât picturală. Desenul precis delimitează formele cu grafic incisivă. Formele copacilor contorsionează albul pânzei. Micile siluete umane apar în singularitatea lor, copleșite de spațiul deschis către imensități. Acordurile cromatice umează mai degrabă descriptivitatea naturii obiective decât legile armoniilor pigmentare. Realizate în tonalități reci monocrome, în raporturi

Caspar David Friedrich *Crucea din Göttinge*





Caspar David Friedrich. *Mănăstirea din pădure*

cromatice discutabile în ceea ce privește dozajul cantitativ și calitativ al pigmentilor, peisajele lui Caspar David Friedrich trăiesc, mai ales, prin narația literară a subiectelor, decât prin frumusețea reală a armoniilor cromatice sau picturale.

În orizontul Romanticismului, exaltările eroice au coexistat cu tristețea, cu disperarea și durerea, creația artiștilor exprimând complexele trăiri ale transformărilor istorice de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea.

Două axe de structură genetică și de etnie conturau trasee temperamentale diferite, orizonturi estetice complementare. Spiritul latin înfiorat de emoții și animat de exaltări își striga entuziasmele cu patos. Opus romanticismului francez, romanticismul lui Caspar David Friedrich conturează poezia singurătății.

În Franța aceleași perioade, Delacroix se alăturase exuberanței eroice a cetățenilor Parisului în luptele pe baricadele revoluției. Géricault pictase tragedia *Plutei Meduzei* și chiar Louis David fusese pătruns de accentele patosului romantic în compoziția *Bonaparte la Muntele Saint-Bernard*. Suflul naștrunilor era animat de suflul romantic.

Byron murea la Missolonghi, luptând pentru independența Greciei, Chopin compunea *Studiul Revoluționar*.

Spiritul germanic introspectiv se regăsea în singurătatea meditației filosofice. În Germania deceniului al treilea al secolului al XIX-lea, Caspar David Friedrich formula tăcerile și trăirile poetice în estetica melancolică.

SPANIA ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA ȘI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA

Cultura plastică spaniolă a veacului al XVII-lea a cunoscut avântul înaripat al marilor spirite și îndrăzneala inovațiilor morfologice. Valencia, impusă atenției datorită Spiritului Realiștii din pictura lui Ribera, Andalusia, reprezentată de faimoasa școală sevillană, cu iluștri Murillo și Zurbarán, pictura castiliană, aureolată de genul lui Velázquez au determinat și îmbogățit traseele stilistice ale picturii spaniole și europene influențând benefic destinul artistic al generațiilor următoare. Epoca numită „Secolul de Aur” al picturii spaniole a conturat o particulară artă estetică datorită diversității viziunilor artistice ale pictorilor. Asimilarea tenebrosismului caravaggist în problemele de ecuaraj a fost dublată în veacul al XVII-lea de infuzia originalității operei fiecăruia dintre maeștrii picturii iberice. Tăcerea vocațiilor și talentelor înregistrată în pictura secolului următor a făcut ca la Curtea Bourbonilor să fie invitați pentru ocuparea posturilor oficiale artiști străini și doar un singur pictor spaniol. Personalități de talie europeană, italianul Giambattista Tiepo, germanul Anton Raphael Mengs și spaniolul Francisco José de Goya y Lucientes au adus Coroanei Spaniei, în veacul al XVIII-lea, strălucirea și faima artistică.

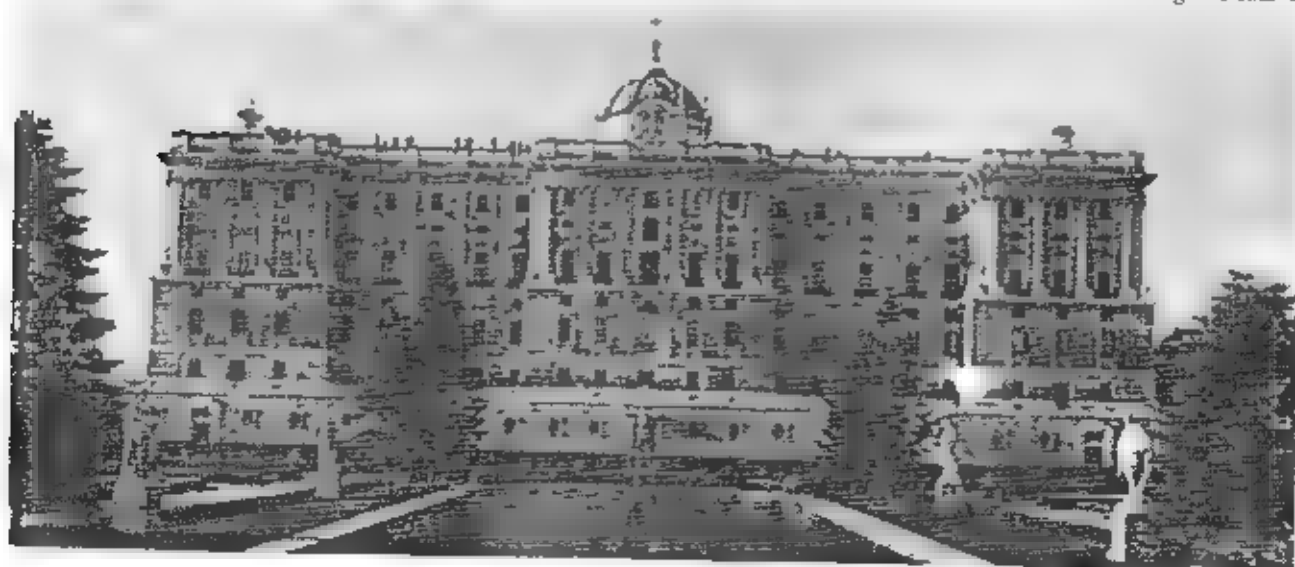
ARHITECTURA

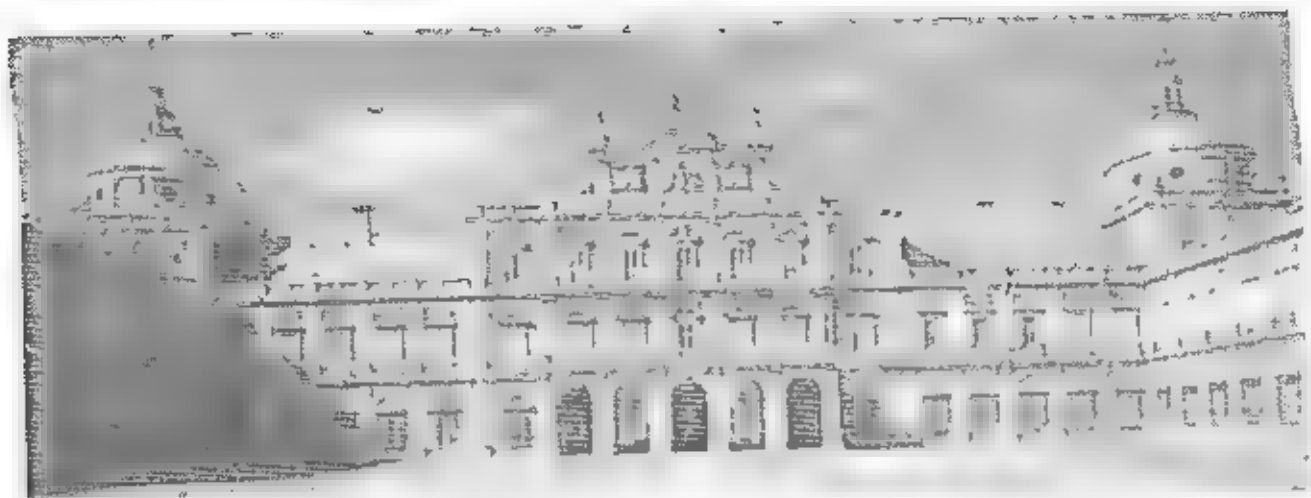
Arhitectura spaniolă a secolului al XVIII-lea a atins cele mai somptuoase forme ornamentale ale Barocului în manifestările stilului *churrigueresc*.

Caracterizat prin decorație exuberantă, stilul datorat spaniolului **José de Churriguera** (1650 – 1723) întrunea unele elemente morfologice ale stilurilor Gotice și Baroc, articulate în chip capricios cu ornamente florale și cu materiale scumpe sau lucitoare – aur, fildeș, sticlă, pietre prețioase etc. În arhitectura spaniolă *Churriguerismul* s-a generalizat ca o orientare estetică specific națională. Prezența fațadelor acoperite cu bogată decorație sculpturală, abundența coloanelor în torsadă și a pilaștrilor în piramidă oferă un spectacol neobișnuit de prolix ca diversitate semantică și morfologică, definind astfel latura caracteristică a spiritului spaniol, dominic de fantezie și de fast ornamental. *Catedrala din Salamanca*, opera lui Churriguera, exprimă această viziune barocă, atât de particulară prin abundența încărcăturii ornamentale.

Barocul s-a manifestat în provinciile Spaniei cu stil popular, desfășurat diferit de la o regiune la alta. Poate cele mai luxuriante, ca decorație, sunt monumentele din Andalusia unde au fost cristalizate

Palatul Regal Madrid





Palatul Aranjuez

soluțiile pătorești și exotice evidente la fațadele palatelor și catedralelor. Sănt de amintit, în acest sens, *Palatul San Telmo* din Sevilla, proiectat de Leonardo Figuera (1650 – 1730) și *Catedrala Cadix*, opera lui Vicente Acero, construită în 1720. Rădăcinile în arhitectura spaniolă a secolului al XVIII-lea au fost abordate soluțiile clasice în același timp cu *churriguerismul*.

Un elegant monument reprezentativ este *Palatul Regat* – *Palacio Real* din Madrid, construit în

Goya – *Autoportret*, Academia San-Fernando, Madrid



secolul al XVIII-lea, al cărui spirit clasic se face evident în desfășurarea pe orizontală a maselor arhitectonice, în claritatea și simplitatea acestora alinate rigurilor geometriei, ordinii și echilibrului.

Incendul din 1734 care devastase clădirea *Alcazar* l-a deșert pe Filip al V-lea să înalțe noul palat, ale cărui planuri le-a încredințat arhitecților italieni Filippo Juvara și G. B. Sacchetti. Concepția fațadei urmărează vînturile ample ale pilăstrilor și coloanelor donce, clasicismul sobru al extenorului avînd o somptuoasă decorare în stil Baroc și Rocaille.

O principală reședintă regală în timpul domniei Bourbonilor a fost amplasată pe platoul castilian la Aranjuez. Răvășit de un incendiu, palatul a fost reedificat în anul 1748 și restaurat în mare parte, stada principatului datînd din acea epocă. *Regatul Aranjuez* la *Francuz* reprezintă vînturile arhitecturii spaniole a secolului al XVIII-lea din timpul domniei Bourbonilor, este apreciată pentru deosebita ei eleganță. Silueta edificatului și frumusețea amplasării, ambianța poetică a ansamblului au fost evocate de scriitori și muzicieni celebri. Aranjuez sînd totodată, locul desfășurării unor importante festivități religioase și tradiționale reprezentativ populare.

PICTURA

Strălucirea atinsă de pictura spaniolă a secolului al XVII-lea prin creația marilor pictori a. Valenciei, Andaluziei și Castilei a atins apoteoza datorită genului lui Velazquez.



Goya: *Mujer con un espejo*. Museo del Prado, Madrid.

Un secol și jumătate mai târziu, Francisco José de Goya y Lucientes va scrie din nou pictura spaniolă într-o poziție excepțională, pe scena artistică europeană. Pictura franceză a secolului al XVIII-lea trăia apogeul vizuor, galante prin operele lui Boucher și Fragonard, evoluând în final, sub semnul Neoclasicismului, Italia omagiază caracterul festiv al peisajelor de *Veduta* ale venețianului Canaletto și marile compoziții în frescă ale lui Tiepolo.

Apariția astrală a operei lui Goya, a puternicei sale personalități, a conturat în arta europeană forța grandorii genului, valoarea implicării pasionate a artistului în evenimentul istoric contemporan, prezența libertății și înălbirea limbajului plastic expresiv al artei culorii.

GOYA

Geniul și capodopera

Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) s-a născut în provincia Aragon. Tatăl, creator de obiecte religioase din lemn, i-a oferit lui Goya în copilărie contactul cu lumea artistică a staturilor și candelabrelor, a coloanelor de altar și a reliefulor

somptuoase ale encadramentelor de tablouri. Viitorul pictor a studiat și s-a format în ambianța artistică spaniolă și italiană. În Spania, pictorul se va afla în atelierul lui José Luzán y Martínez din Zaragoza și, de asemenea, la Madrid, unde dominante erau cele două curente determinate, pe de o parte, de filonul italian, prin pictura lui Giambattista Tiepolo, marele decorator italian în frescă și, pe de altă parte, de filonul german al picturii lui Anton Raphael Mengs, savantul doctrinar al picturii neoclasice. La 23 de ani, aflat în Italia, Goya va participa la concursul pentru Academia din Parma, obținând premiul II. În același an, Tiepolo, mult admirat de artiștii iberici, se stinge în plină glorie la Madrid, lăsând în urmă sa o operă de referință.

În 1751, Carol al III-lea fondează *Academia de San Fernando*, destinată formării artiștilor spanioli sub semnul studiului măștrilor italieni și al rigorilor academice. Șefii acestei direcții a învățământului artistic erau Anton Raphael Mengs și Giambattista Tiepolo. Începutul creației lui Goya a fost pecetluit de autoritatea acestor două personalități artistice.

Venit în Spania la invitația regelui pentru a decora plafoanele *Palatului Regal*, Tiepolo a creat un puternic curent estetic favorabil picturii monumentale

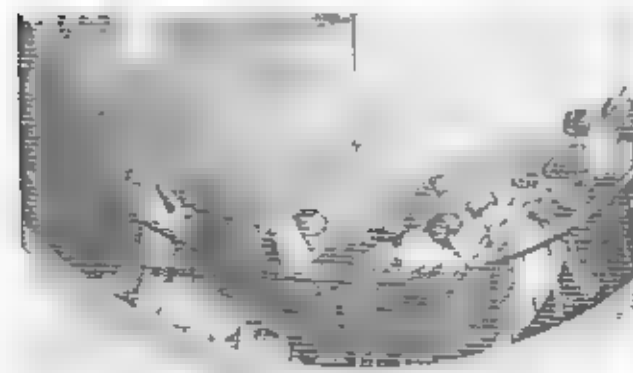
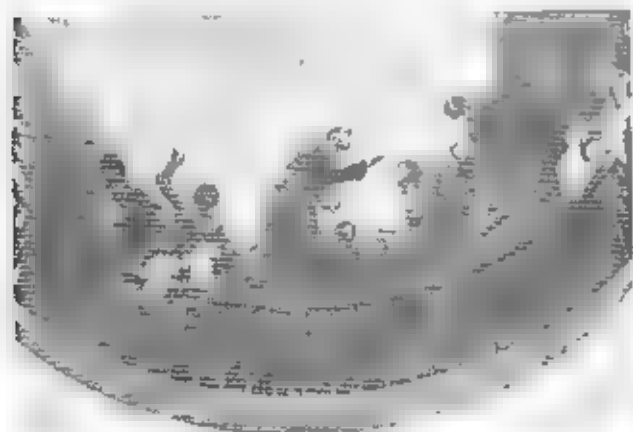


Goya *Romeria de San Isidro*

Spectaculul decorativ și fastuos al compozițiilor mari lui taban își vor influența pe Goya fapt vădit cu prilejul execuției frescelor pentru bisericile *San Isidro* și *San Antonio de la Florida* din Madrid. Sub semnul esteticii rococo opera lui Goya a evoluat încă de

la început către viziunea compoziționalor ample, activitatea sa de desenator punând în viață oarecare unitate, datorită influenței maestrului italian, curajul desprinderii din corsetul rigidității academice a desenului și compoziției, eliberarea energiei creatoare, noutate

Goya. *Stăruirea Sfântului Isidro* (detaliu, frescă). Capela Bisericii *San Antonio de la Florida*, Madrid



Goya *Miracolul Sfântului Anton* (detaliu, frescă). Capela Bisericii *San Antonio de la Florida*, Madrid



Stadiul preocupărilor artistice ale pictorului pentru reorganizarea *Manufacturii regale de tapiserii Santa Barbara* s-a desfășurat în cadrul programului estetic notărit de Anton Raphael Mengs. Sub direcția acestuia, tânărul pictor spaniol a început crearea seriei de cartioane, or de tapiserie pentru *Manufactura Santa Barbara*.

În portret, primele lucrări create de Goya mărturisesc influența viziunii lui Mengs, ecoul spiritului rigid al interpretărilor date portretului de către artistul german în calitate de pictor oficial al regelui.

Creșterea portretistică realizată de Goya la maturitate va dezvălui originalitatea genului pictorului, descifrarea subtilă a psihologiei umane și profunzimea transfigurare artistică. Soluțiile compoziționale inedite folosite de pictor în portrete, paleta cromatică și armoniile somptuoase, cu savoare lor picturale, vor fi ele însele fascinante modalități plastice.

Goya a fost contemporanul Neoclasicismului francez, reprezentat de Jacques-Louis David și de discipoli. Acesta a impus ca orientare artistică majoră în defavoarea Rococo-ului. În vreme ce arta europeană a epocii contura personalități, grupări și orientări stilistice divergente, precum Neoclasicismul, Romanticismul și manifestările de început ale impresionismului, Goya aducea Spaniei gloria și faima geniului său artistic, opera lui însumând tendințele și căutările contempo-

Goya, *Vanzătorul de veselă*, Prado, Madrid



Goya *Umbrela*

ranilor săi într-o artă de sinteză, vestitoare a curentelor moderne.

Goya *Baba-ourba*, Prado, Madrid





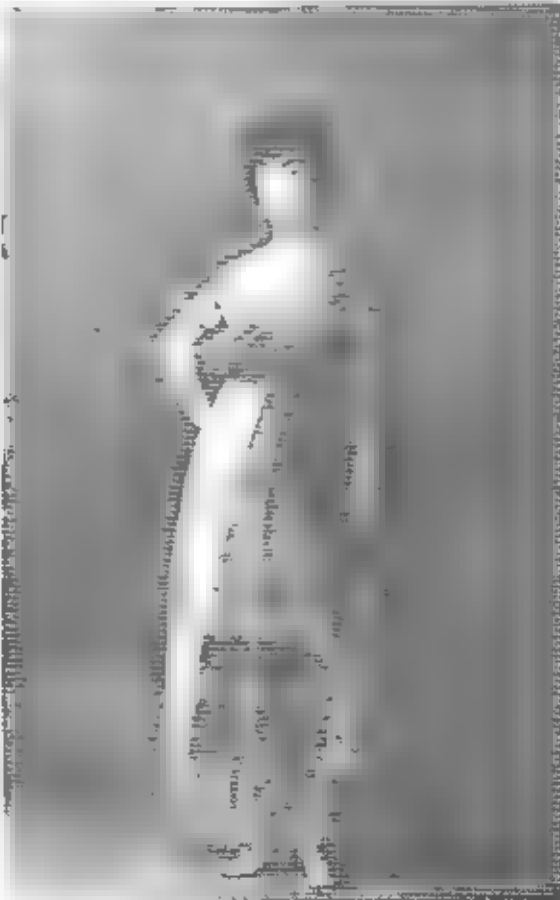
Goya Regina Ferdinandea II-lea detaliu

Goya Regina Maria-Iza detaliu



Goya Regele Ferdinandea II-lea

Goya Regina Maria-Iza



Întors din Italia, Goya se căsătorește în 1773 cu Josefa Bayeu, sora pictorului Francisco Bayeu, discipol și favorit al pictorului german Raphael Mengs. Goya înceiază mult în prima sa perioadă de creație, primește comenzi pentru picturile monumentale ale mănăstirii *Aula Dei* din Zaragoza și este primit în cele mai distinse familii de aristocrați realizând portretele membrilor acestora. Curând, Goya devine pictorul cercurilor oficiale ale Curții, ale regelui și reginei. Ales membru al Academiei regale de artă *San Fernando*, Goya va fi numit curând vice-director al Academiei, pictor al regelui Carol al III-lea, pictor de cameră al regelui, sub Carol al IV-lea, director al secției de pictură a Academiei și, în final, la cincizeci și trei de ani, Primul pictor al regelui.

În 1792 Goya se îmbolnăvește grav. Pictorul scapă cu viață, dar rămâne surd, fapt care îl va tulbura și îndurera profund, îndepărtându-l din ce în ce mai mult de oameni în a doua perioadă de viață și creație. Totuși, șase ani mai târziu, pictează frescele pentru biserica *San Antonio de la Florida* din Madrid, capodoperă de maturitate, creație a cărei viziune originală în tratarea formei, construcției și pensulației rămâne printre ansamblurile monumentale de referință ale istoriei picturii moderne.

Anii de la începutul secolului al XIX-lea, prodigioși în cariera genialului pictor, aduc la lumină galeria portretelor regale și, îndeosebi, capodoperele inspirate de Ducesa de Alba: *Maja îmbrăcată* (*La Maja vestida*) și *Maja nudă* (*La Maja desnuda*). Ducesa de Alba, mai mult decât un model, i-a pozat pictorului pentru aceste două tablouri, revelatoare imagini-simbol ale voluptății și seducției feminine.

În anul Revoluției franceze, Goya se entuziasmasese pentru principiile ei. Admirarea pictorului față de Napoleon crescuse o dată cu epopeea romantică. Trecerea Pirineiilor de către francezi a schimbat admirarea lui Goya în ură. Faimoasa piață din Madrid *Puerta del Sol*, devenită scena mișcărilor spaniole împotriva armatelor franceze, îi va inspira pictorului compoziția numită *3 Mai 1808* (*Tres de Majos, 1808*).

După retragerea trupelor lui Napoleon, nevoite până la urmă să renunțe la Spania, în țara lui Goya s-a reinstaurat vechea dinastică și cu aceasta, vechile nedreptăți și corupția.

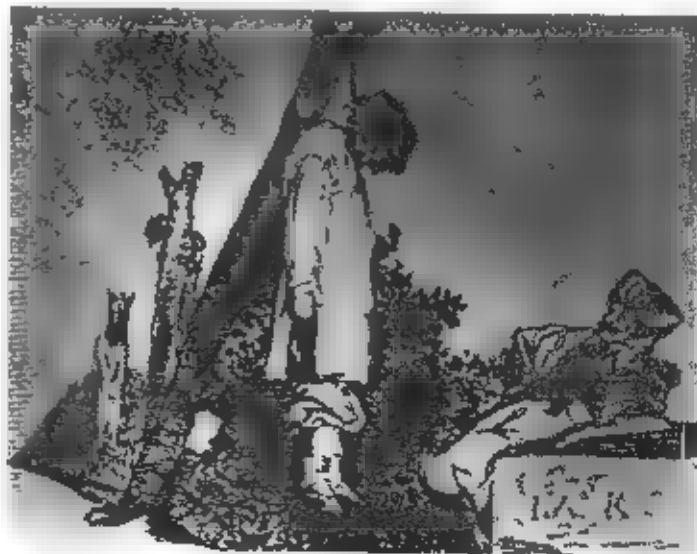
Anii dramaticei ai surzimei, ai dezamăgirilor și bătrâneții, îi găsesc pe Goya retras într-o casă din Câmpia madrilenă, intrată în postmodernitate cu numele: *Casa Surdului* (*Quinta del Sordo*), unde pictorul se lasă pradă imaginației bântuite de coșmaruri și de un

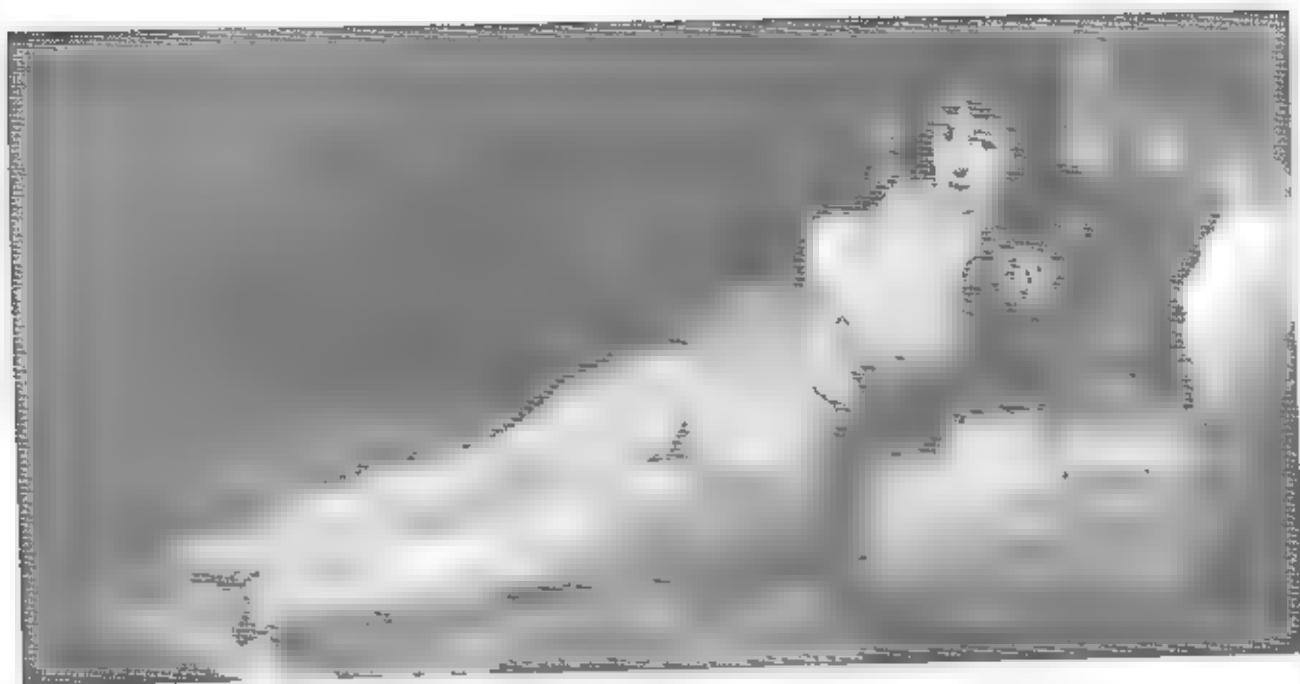


Goya. *Somnul raștunilor naște monștri*, din ciclul *Capriciile*

vizionarism tenebros. Imagini precum *Casa de nebuni*, *Procestunea flagelaților*, *Îngroparea sardelui* sunt compoziții pictate imediat după apariția bolii, opere care vor da la iveală mutațiile de la viziunea optimistă de tinerețe către orizontul tulburat de profunde neliniștri. Comportarea și personalitatea pictorului vor fi

Goya. Din ciclul *Dezastrele războiului*, acva forte și acva tinta





Goya *La Melancholía* Muzeul Prado, Madrid

stăpânite de spaime și obsesii. Artista își trăiește
dramă, izolându-se de prieteni și cunoscuți. Genul
pictorial se deplasează către fantasmăle deznădejdi
S rân u și fantastul sunt contopite în imagini ale
evaziunii în tabloul și în refuzul speranței și men-
tăului. Dărușul pasaj, traversat de pictor în acei ani
va fi imortalizat în numeroase opere, dintre care se

Goya *Do Perul* National Gallery, Londra



cuvine amintită imaginea simbolică a gravurii *Somnul*
rafinii naște monștri. Întrupate în compozițiile
murale din 1819 - 1820, viziunile fantastice din
Quinta del Sordo aveau să fie mai târziu transpuse pe
pânză de către pictor. Dintre picturile de pe pereții
casei sunt de amintit: *Saturn devorându-și fiul*,
cutremurătoare imagine prin oroarea sângeroasă,

Goya *Doña Isabella Cobos de Porcel*





Goya, *La Maja desnuda*

Pele: naș la fântana sfântul Isidor - scenă cu caracter expresionist-simbolic, și *Sabatul (El aquellare)*, compoziție încărcată cu sentimentul teroarei care bântuie sufletele și desfigurează chipurile. În aceeași artă a simbolurilor este și pictura intitulată *Colosul*, ale cărei semnificații estetice conturează terifiștia deznădejde, emoțiile și sentimentele trăite de artist la scară cosmică, dimensiunile „veritabilei filosofii a absurdului și a disperării” - cum le definea Jacques Lassaigne.

În 1824, pictorul pleacă din Spania și se stabilește în Franța, la Bordeaux. În vederea îngrijirii sănătății, Goya obține de la rege dezlegarea oficială pentru plecarea din țară - la Piombières, vestit loc pentru apele curative. De fapt dorința reală a lui Goya era să se desprindă din atmosfera de teroare a regimului monarhic al lui Ferdinand al VII-lea, profund detestată de pictor. Astfel, aflat la venerabila vârstă de 78 de ani, marele artist se alătură multora dintre prietenii săi exilați în Franța, la Bordeaux.

Deși stânghit de infirmitate și de vârstă, Goya își simte spiritul eliberat de presiunea obligațiilor și a obediențelor cărora fusese silit să le facă față în Spania. Spre surprinderea prietenilor pictori spanioli, Goya nu se oprește la Piombières, ci pleacă la Paris, pentru a vedea noutățile *Salonului*. Momentul era istoric pentru evoluția picturii. Delacroix expunea atunci *Masaclul din Chios*, iar pictorii englezi înnoiau peisajul cu viziunea unei picturi *de plein-air*.

În Franța, la Bordeaux, Goya a pictat fără încetare până când s-a stins din viață, în 1828. Operele create în acea perioadă artistică au primit o particulară boare subtilă de fluiditate în tonurile de culoare. Anvelopa luminoasă a armoniilor cromatice delicate era cuiblată de expresia senină a armoniei artistului, cu sine, necunoscută la plecarea din Spania. Dintr-o astfel de imagine, realizată de Goya în acei ani, *Lăptăreasa din*

Goya, *Antonia Zarate* (Erna 14)





Goya. *Lunașut*

Bordeaux este opera surprinzătoare nu doar pentru creația pictorului, ci și pentru momentul istoric al evoluției colorismului în pictura europeană. Despre acest ultim tablou al lui Goya se poate spune că vestește Impresionismul, prin mutațiile picturii din atelier în *plein air*, prin folosirea colorismului luminos și a raporturilor calorice – a tonurilor reci pentru umbră și a tonurilor calde pentru zonele de lumină – prin dispariția viziunii tenebrelor și înlocuirea acestora cu un univers liric, pus în serviciul culorii și al luminii.

Lunașuta creație a lui Goya cuprinde numeroase lucrări în pictura de sevalet (nud, portrete și tablouri de compoziție), cele două genuri abordate cu precădere de artist în pictura monumentală (frescele destinate unor biserici din Madrid și frescele din casa artistului, *Quinta del Sordo*), în grafică – (ciclurile gravurilor în *la tauca* și *la tinta*).

În ambele domenii de pictură, locul important îl ocupă stăruirea asupra ofițerilor de epocă, ca și prietenilor și cunoscuților, figuri pitorești spaniole, sau propriilor. Portretele prin care Goya reprezintă omul și doamna de onoare sau prietenii lui Goya nu numai sublinierea individualității fizionomice, dar și tipologiei, ci și diversitatea lor expresivă. El dezvăluie extensia disponibilităților multiple și complementare ale spiri-

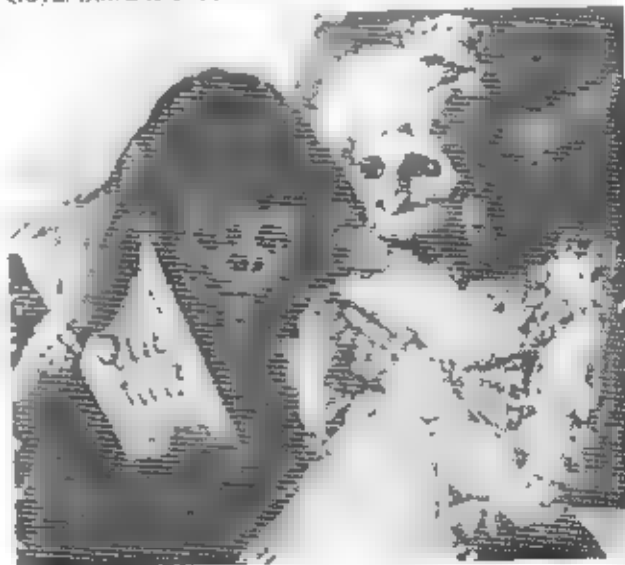
tului uman, imprevizibile valențe emoționale, gata a se consuma. Printre portretele de mare forță expresivă se numără *Portretul Ducesei de Alba*, *Femeia cu erantat*, *Dona Isabela Cobos de Porcel*, *Tanara cu urcior* și mai ales *autoportretele*. Față de modelele regale, Goya manifestă interesul analitic și fascinat de ipostazele biologice și psihologice umane, fără a se feri să fixeze ceea ce observa ochiul său neîngădur și ceea ce îi revela spiritul său critic.

Impresionanta suită de portrete ale familiei regale, realizată de pictor, șocază prin neobișnuita virulență a spiritului critic manifestat de art și față de aceste modele. Portretele individuale și portretele de grup ilustrează cu asprime caracterul de degenerescență a membrilor acestora. Monarhul este bătrân, greoi la mîine și la trup. Fizionomia respingătoare a reginei, expresia ei de violență, surusul provocator al acesteia sunt surprinse de Goya cu obiectivitate. Rudele regale au figuri bestiale. Și totuși, interpretarea place tuturor. Nimeni nu se supără.

Suita *autoportretelor* ilustrează schimbările fizionomice și expresive, produse o dată cu trecerea anilor. Expresia de orgoliu din *Autoportretul cu joben*, pictat de Goya la tîncețe, adaugă mai tîrziu chipul matur și obosit al bărbatului cu bereta de pictor, trăsăturile alterate de uzura vieții, privirea grea și blîndeșea gravă a înțeleptului.

Bătrîn și bolnav, nefericit de dezamăgirea trăie o dată cu urmările celei de-a doua revoluții, cu revenirea monarhiei și introducerea teroarei de către Ferdinand al VII-lea, Goya se abandonează obseselor în desenele și gravurile sale. Accentele originale ale operei sunt date de fiorul patetic și tragic încăleat de tenebre, de apoteotică expresie a angoasei disperării și

Goya. *Bătranele* detaliu



zoării de amă de durerea în fața nedreptăților. În aceeași epocă, în Germania, Beethoven „Titanul de la Bonn” trăia aceeași durată a sîrî rătăcirii și surzeniei, a dezamăgirii și pierderii nobilului ei.

Tabourile de compoziție, imagini panoramice cu caracter festiv, scene de carnaval, luate din afara Madridului, cu orizontul câmpiei și dealului desfășurate pe ample orizontale ondulate sau imagini în care se oficiau scene religioase, îl impun pe Goya printre marii compoziști ai picturii moderne. Inspirale din mediile Curții spaniole sau din mediile periferice ale Madridului, sub eclete zgomotoase și pestrițe ale acestora, din urmă se transfigurează într-un seducător mozaic de culoare și lumină. *Romeria de San Isidro*, scenele de tauromahie și, mai ales, scenele inspirate de evenimentele politice contemporane intitulate: *Dos de Mayo (2 Mai)* și *Tres de Mayo 1808 (3 Mai 1808)* ilustrează amplul univers emoțional și filosofic, implicarea în eveniment, capacitatea pictorului de a da inedite soluții compoziționale fiecărei opere. *Tres de Mayo 1808*, compoziție inspirată de evenimentul istoric al năvălirii armatei franceze în Spania, prezintă scena tragică a execuției luptătorilor spanioli pentru libertate, reprimarea care a umplut de groază și de indignare poporul spaniol în fața cruzimii și nedreptății armatei cîrtoitoare. Goya se face ecoul durerii și mâniei poporului spaniol. Geniul pictorului se înfăcărează alături de mișcările poporului său, condamnă cruzimea sălbatică a soldaților francezi, își strigă protestul cu un răsunător paletism, neîntîlnit în arta epocii. Scena se petrece noaptea. Plutonul de execuție se află în umbră, în poziție de tragere. În întunericul nopții, spaniolii condamnați la moarte sunt luminați puternic de reflector. În fața carabinelor, răzvrățiți înalță brațele spre cer, își oferă eroic trupurile. Soluția plastică de sinteză, folosită de Goya, ordonează compoziția, delimitând tranșant grupurile personajelor. Pictorul focalizează atenția asupra eroului principal, spaniolului care urmează să fie executat, prin reflectorul de lumină. Biuza albă, incandescentă, brațele înălțate asemenea unui crucificat, chipul răvășit de revoltă și mânie în fața nedreptății încarnează sacrificiul eroic. Protecția puternică a reflectorului către stînga spațiului ordonează compoziția în asimetrie, neobișnuită structură negînd soluția clasică poussinistă. Pentru Goya, centrul compozițional se confundă cu centrul emoțional, astfel deplasarea interesului se fixează asupra eroului principal al acțiunii, asupra momentului de maximă tensiune a acestuia.

Universul morfologic, limbajul plastic și expresiv al picturii lui Goya, al frescelor sale și al ciclurilor de gravuri și litografii, procedează tehnice, modalitățile



Goya. Saturn devorându-și fiul

plastice și expresive folosite de genialul artist spaniol definesc calitățile marelui desenator și colorist care își folosește măiestria în scopul expresiei dezvăluitoare a situațiilor zguduitoare ale vieții și trăirilor umane animate de patos.

Fantezia se naște sub năvala angoasei și dezamăgirilor. „*Somnul rațiunii naște monștri*”, celebra compoziție, este imaginea simbolică a teribilei neînști și a pateticei nefericiri a Marelui surd. Starea de disperare, tensiunea și sfîșierea interioară sunt regăsite atât în pictură, în compoziție cu caracter simbolic intitulată *Colosul*, *Saturn devorându-și fiul* sau *Sabatul*, cât și în gravură.

Grafica ciclurilor de gravuri *Dezastrele războiului* (*Los Desastres de la guerra*) și *Capriciile* (*Los Caprichos*), stampele și litografiile, desenele în sanguină și sepia definesc calitățile de mare desenator ale lui Goya. *Dezastrele războiului* fixează spectacolul tragic al martiriului poporului spaniol sub ocupația armatei franceze. Obsedat de cele văzute, Goya compune scene intitulate de artist „Asta nu se poate vedea”, „Ce să faci mai mult”, cutremurătoare imagini ale atrocității, de neconceput, făcute cu nepăsare și sadism de soldații francezi.

Tenebrele, dominate de fantasmile singurătății și surzeniei, de obscenile grotescului hidos al nedreptăților sociale, ies la lumină în gravurile lui.



echilibrului cantitativ și calitativ cromatic și luminescent. Nuanțarea negrului și griului constituie în arta lui Goya un aspect particular al înaltei virtuozități expresive spre care, de altfel, au fost îndreptate aspirațiile din totdeauna ale marilor pictori. În efortul acestora, puținii au reușit să stăpânească negrul, să-l îmbogățească astfel încât acesta să apară colorat și amplu. Printre aceștia îi amintim pe Cranach, Holbein, Rafael și Velázquez. Aceeași ambiție a animat pictorii să realizeze performanțe ale colorării și transparentizării griurilor pictori dintre care îi amintim pe Rafael și Velázquez. În picturile lui Goya negrul este amplu, somptuos și colorat, este transfigurat în valori cromatice. Lupta cu timbrul cromatic și luminescent al acestei non-culori, colorarea negrului și griului vor fi continuate și în pictura generațiilor următoare, un performeur în acest sens va fi Edouard Manet, a cărui operă va constitui un subiect aparte în cadrul capitolului rezervat Impresionismului.

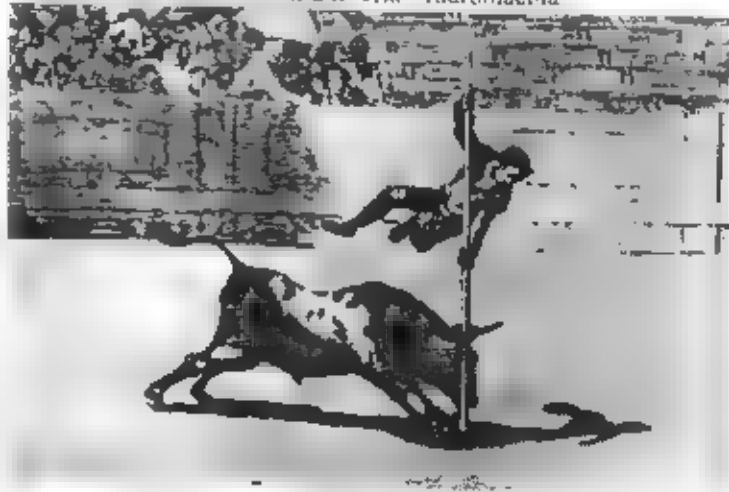
Conținutul filosofic al operei lui Goya este la fel de emoționant ca și valorile expresive ale limbajului pictural. Pasiunea artistului este vădită în împănarea sensibilă și afectivă, în înțelegerea existenței umane. Evenimentele tragice ale destinului ființei umane, trăirile sufletești complexe și transformările biologice ale artistului, săvârșite sub acțiunea timpului și a faptelor, precum și nevoia de a le dezvălui în imaginea plastică au modelat viziunea estetică a operei lui Goya, singulară prin patetism, nu numai în pictura spaniolă, ci în întreaga pictură europeană a epocii.

Accentele expresioniste și ironia caustică folosite de Goya în portretele familiei regale, îngroșările coșmarului ale chipurilor din lucrarea intitulată *Bătrânele* surprind aspecte grotești ale biologicului degradat de degenerescență sau de vârsta înaintată

Oroarea lui Goya în fața urâtului fizic și moral atinge intensități necunoscute în pictura europeană a epocii. Stările de spaimă în fața brutalității și cruzimii precum și oroarea față de panica mulțimii sunt la fel de intense în creația artistului ca și teama de singurătate zguduitoare prin unda profunde de nefericiri, reflectată în tenebrele vizionarismului asupra existenței și destinului uman, operele pictorului poartă amploarea măreției genului. În pictură, simbolurile și fantasticele se împletesc. Imaginile cu nebuni, compozițiile impregnate de teroarea suplicilor inchișionale și de viziunile atroce sau scenele de carnaval sunt interpretate ca momente desprinse din infern.

Universul dramatic al artei lui Goya și extensia estetică spre orizontul expresionist sunt potențate de dimensiunea grandorii genului, de transfigurarea vizionarismului, vestitor al Expresionismului și Suprarealismului modern din arta universală a secolului al XX-lea.

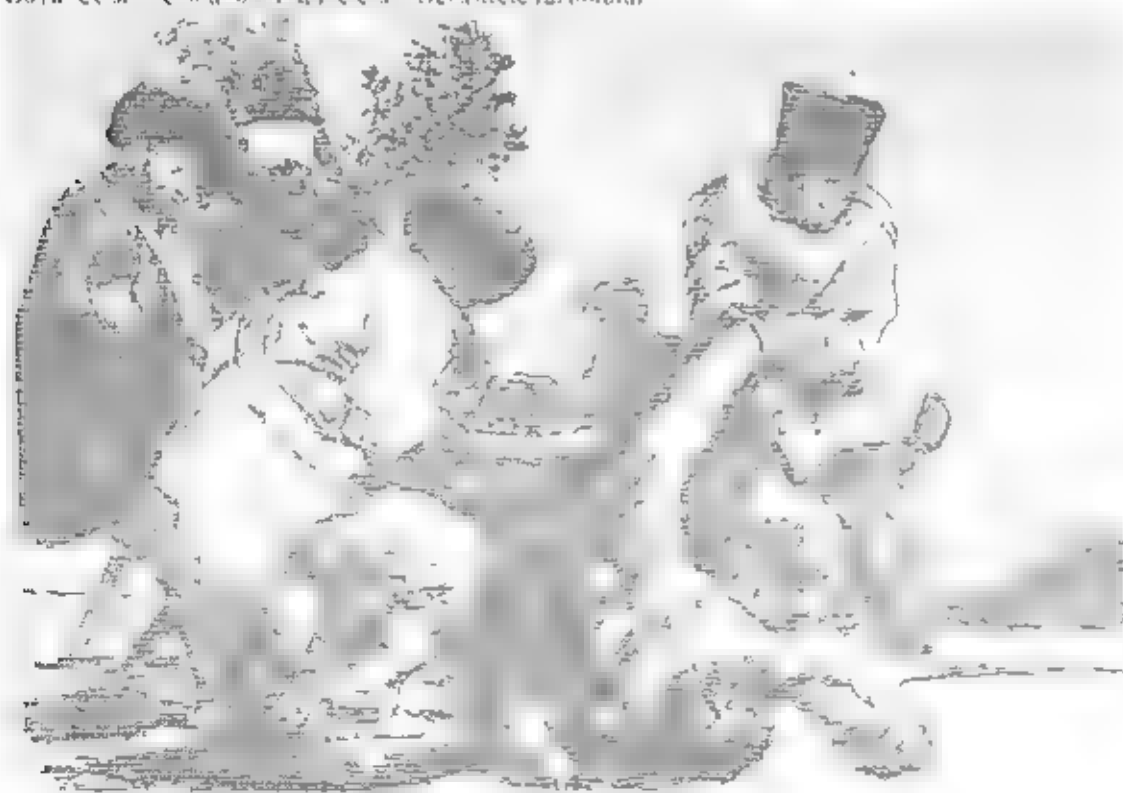
Goya, *Săritura temerară din seră "Tauromachia"*





Goya, *istihlakçıların vahşeti* "Desastres de la guerra"

Goya, *Çeşitli meşakketler* "Desastres de la guerra"



Partea a doua

**ARTA EUROPEANĂ
ÎN SECOLUL AL XIX-LEA ȘI LA
ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA**



Eugène Delacroix 28 Iulie 1830 *Libertatea călăuzind poporul* detaliu. Luvru, Paris



François Rude. *La Marseillaise* détail

FRANȚA ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA

ROMANTISMUL

Nu se cunoaște încă originea termenului acestei orientări stilistice, considerate de către unii autori stil de către alții, curent sau mișcare artistică, manifestate în cultura europeană încă de la începutul secolului al XIX-lea, în câteva zone ale continentului, după cum nu se poate spune că există un singur Romanticism. Condițiile afirmării acestuia au fost determinate de factori locali diferiți. „Le mal du siècle” și-a aflat ecou în romanticismul francez al operei lui Chateaubriand. Animată de pesimism, de ideile monarhiste și clericale, opera acestuia este net opusă romanticismului operei lui Hugo însuflețită de spiritul progresist, de marile idealuri și aspirații ale omenirii. Caracterele particulare ale școlilor romantice din Europa au fost impregnate, mai mult sau mai puțin, de coloratura

politică și ideologică, elementele de progres coborând sau urcând, accentuând sau diminuând fluxul emoțional al exaltărilor, al patetismului sau panteismului. Romanticismul german s-a caracterizat prin dominanta filosofică idealistă. Romanticismul rus a avut o orientare deschisă spre conștinuturi și accente progresiste.

Chiar în aceeași țară, Romanticismul nu este uniform, nu se manifestă sub aceleași repere ale dialecticii imaginii.

În artele plastice, Romanticismul s-a manifestat asemenea unei descătușări explozive a exaltărilor și entuziasmelor, a tumultului trăimor afective. Clasicismul s-a definit opus față de Romanticism, nu doar prin prezența vieții emoționale ținută sub controlul rațiunii, exprimate în modalități echilibrate, ci mai ales prin

Delacroix 28 Iulie 1830. *Libertatea călăuzind poporul*. Luvru, Paris



valul afectiv și caracterul generalizator al categoriilor estetice. Rațiunea, ordinea și echilibrul, caracteristice Clasicismului, aveau să fie înlocuite prin impulsurile pasionale ale Romanticismului, care a adus ca și *consecință* *subiectivității* *intensitatea* *trăirilor*. *„...dăruie liberul arbitru”*.

În cadrul culturii romantice, fie literatură, pictură sau muzică, viața sentimentală se situează pe primul plan. Totodată are loc o redescoperire a vieții subconștientului și visului, uneori cu elemente ale alchimiei. Viața afectivă implicarea pasională ocupă locul primordial. Un versul emoțional al Romanticismului se proiectează în plan psihologic în dimensiunile anului și a tuturor trăirilor precum și în stările perpetue de nemulțumire și de căutare. Aceste coordonate particulare au în plan psihologic rădăcini hrănite de condițiile sociale și economice. În primele decenii ale secolului al XIX-lea, în artele plastice se produce o clarificare a protestului romantic împotriva dogmatismului estetic. Evenimentele istorice de la sfârșitul veacului al XVIII-lea și din primele decenii ale veacului următor au marcat schimbări profunde în politica și structura societății franceze. Câteva dintre momentele dramatice ale evoluției istorice au început cu Revoluția burgheză din 1789, ale cărei urmări s-au înscris până în 1794.

Regimul contrarevoluționar terrorist și cel al Direcției au fost urmate de dictatura militară a lui Napoleon Bonaparte, apoi sub forma Consulatului și a Imperiului. Războaiele purtate de Napoleon

cu sprijinul burgheziei franceze, eșuarea idealurilor napoleoniene au determinat în succesiune schimbarea totală a mentalităților o dată cu perioada Restaurației Bourbonilor, exceptând cele „100 de zile” ale reînnoierii lui Napoleon. Epoca anilor 1814-1830 a conturat restabilirea dominației marii aristocrații. Evenimentele din iulie 1830 au adus o dată cu Revoluția burgheză răsturnarea dinastiei Bourbonilor. Răscoalele din Lyon (1831, 1834), acțiuni armate organizate de muncitori împotriva dominației burgheze și, apoi, Revoluția din februarie 1848 au oferit mai o nouă forță socială pe scena istoriei Franței și a continentului.

Toate aceste evenimente au însemnat, de fapt, crearea unor trasee de mentalități hotărât diferite față de conținutul artei aristocratice a stilului Rococo.

Romantismul a apărut ca o stare de spirit, ca expresie a exaltării generațiilor tinere, în timpul epocii napoleoniene. Dezamăgiriile eșuării idealurilor, neîmplinirea aspirațiilor au fost urmate de contrarietate, nemulțumirea și dezgustul, apărute în expresia de melancolie și de neliniște, în sentimentele de insatisfacție reflectate de artiști în pictură, literatură, în muzică, în *starea numită „mal du siècle”*. Conflictele sociale dramatice, evenimentele istorice cu rememorabile ale Franței au determinat un fundal de repere existențiale noi.

Unii artiști se resemnează în fața realității și evadează în irațional și în dimpoziția se apropie din ce în ce mai mult de realitate. În acest orizont spiritual, pictura lui Delacroix oferă spectacolul confruntării



Jean-Antoine Gros. *Cumătarul din Jaffa*, Luvru, Paris

sentimentelor omului romantic, a artistului foarte sensibil cu realitățile din jur. Implicarea în evenimente istorice contemporane, participarea la revoltele sociale sunt caracteristice multora dintre artiștii romantici.

PICTURA

Conținutul ideatic al picturii romantice a adus pentru întâia dată în creație subiectele eroice contemporane de mare tensiune: teme istorice, conflicte violente, mizeriile și tragedia războiului, cronici antagone. Acțiunea captivantă, animată de compoziții cu mulțimi de personaje, are adeseori accente dramatice. Personajele au entuziasm, gesturi patetice, expresie vizionară. Compozițiilor romantice cu conținut istoric, eroic sau tragic, cât și portretelor cu pronunțat caracter expresiv li se alătură peisajele animate de ruine misterioase, imagini dramatice ale naturii proiectate pe cerul acoperit de incendii sau furtuni, scene de viață tumultuoasă, cu caracter episodic, acțiuni desfășurate în planul mișcării.

Alegorii și simboluri, trăiri pasionale, patetice, dezițări sau ansambluri tragice își fac apariția o dată cu pictura preromanticilor și a romanticilor, cu noutățile compoziționale ale lui Jean-Antoine Gros, Theodore Géricault și Eugène Delacroix. Viziunea romantică a inclus emoțiile puternice, avântul eroic, sentimentul disperării, stările de exaltare, într-un cuvânt trăirile individuale intense. Romantismul a înlesnit diversificarea stilurilor individuale, în funcție de natura mișcărilor nuanțate ale sensibilității și emoțiilor, trăite potrivit propriului temperament artistic. Urmarea a fost evidentă în conturarea interpretărilor atât de diferite: epică, retorică, eroică sau dramatică, viziunea monumentală sau grandilocventă, făurindu-se astfel opere ale căror axe stilistice au desființat regula celor trei unități ale Clasicismului. Noi categorii estetice și-au făcut apariția: urâtul, grotescul, macabrul, pitorescul, feericul, fantasticul, bizarul sau amestecul de tragic și comic.

Universul morfologic al picturii, redimensionat prin genialul lui Eugène Delacroix, șeful școlii romantice franceze, a impus culoarea ca element plastic și expresiv primordial. Ductul a primit valori cromatice în contextul acordului coloristic. Exaltarea culorilor s-a realizat prin alăturarea parțială a tonurilor complementare. Tușa a câștigat valori expresive în

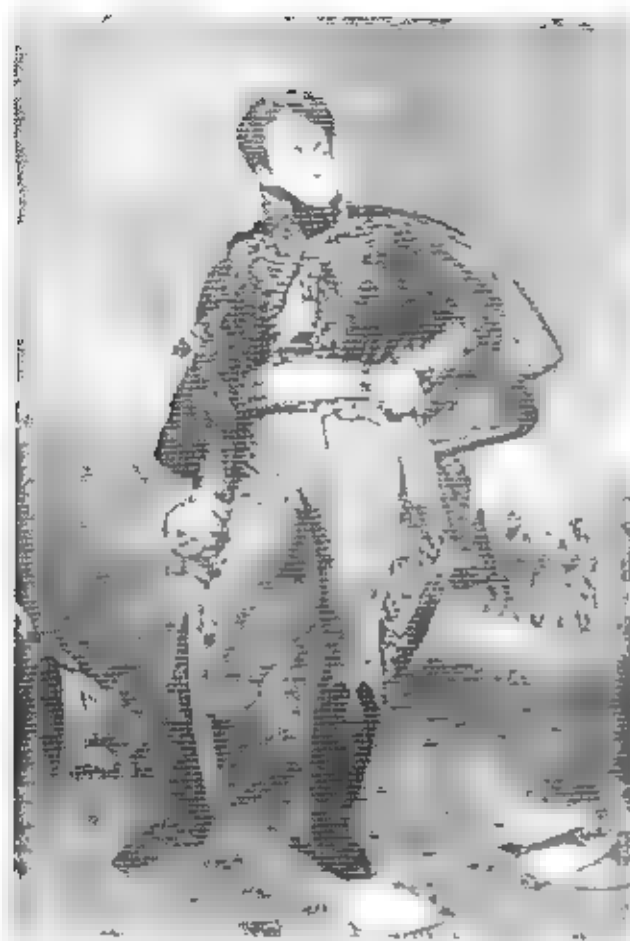


Gros Bonaparte la Podul de la Arcole, Luvru, Paris

sine. Pensulația a dobândit valențe plastice noi. Aparentă, vie, dinamică, pensulația a devenit modalitate de comunicare a gestului și tensiunii lăuntrice a pictorului. Paleta cromatică sonoră a fost realizată prin folosirea tonurilor strălucitoare, prin dominanta roșurilor și auriilor, a tonurilor de verde și de albastru, acestea din urmă servind zoneilor de umbră colorată și transparentă. Șarpantele compoziționale – geometrice și cromatice – urmăresc sensurile compoziției dinamice, structura axială complexă.

Interpretarea lirică, anvelopa sentimentală sau eroică articulează complexitatea Romantismului impusă de dinamica sentimentelor. Stările conflictuale, contradicțiile, discontinuitățile sentimentelor au cerut noi modalități plastice.

În morfologia picturii romantice reacția contra Clasicismului se caracterizează prin afirmarea culorii ca modalitate de expresie plastică majoră. Culoarea, formă de comunicare emoțională, devine principal mijloc de expresie. Armoniile sonore, acordurile strălucitoare, efectele de luminozitate exotică vor servi compozițiilor cu axe divergente. Proiecții explozive, stări tensionate, personaje cu gesturi expansive, trupuri în cavalcade eroice dimensionează cultul sacrificiului și al înaltelor tensiuni emoționale.



Gros *Portretul lui Fournier-Sartorville* Luvru, Paris

Delacroix vede diferențele și exagerările unor artiști contemporani și se întoarce la anumite forme ale Clasicismului.

În cadrul ierarhiei genurilor, **compoziția** (istorică, mitologică și religioasă) se definește ca prioritară. Ceea ce apare ca nouitate în cadrul compoziției istorice este subiectul inspirat din evenimentul contemporan. Mari compoziții, fixate în capodopere ca *28 Iunie 1830. Libertatea călânzind poporul sau Grecia la Missolonghi* evocă luptele de stradă ale francezilor sau Războiul de eliberare al grecilor de sub ocupația turcă.

În afara compoziției istorice, **pictura de gen**, pictura de interior inspirată de pitorescul lumii orientale este practică deosebit în timpul Imperiului și sub Restaurare, sub Ludovic Filip. În **portret** este propusă o viziune a sintezelor tipologice, a interpretării nuanțate a acordului dintre fizionomie și trăsăturile morale. Excepționale ca introspecție psihologică sau ca transfer în universul categoriilor estetice sunt portretele realizate de pictorii epocii, chiar neoclasici, pentru a-l aminti pe Ingres cu splendidul

portret făcut *Domnului Berthol*. Atât pictorii pre-romantici ca și cei romantici în mod deosebit Delacroix, prin portretistica sa, în capodopere ca *Portretul lui Chopin* anunță preocuparea pentru lansarea în analiza introspecției psihologice și caracterologice.

Peisajul cunoaște mari schimbări. De la concepția sintetică a lui Poussin, de la redarea generalului și permanentului, interpretării clasice peisajul evoluează către exprimarea stărilor sufletești ale pictorilor. S-ar spune că peisajul fixează geografia conținutului stărilor sufletești, se îndreaptă spre a redă tranzițional, sugerează variația ecasurilor diferite ale zilei, etapă ce va permite, mai târziu, apariția concepției impresioniste.

În evoluția cronologică a Romanticismului constatăm câteva etape importante.

Afirmarea unor modalități preromantice s-a conturat ca primă etapă în însuși Clasicismul artei franceze din timpul epocii napoleonice. Pictura lui Jean-Antoine Gros, ivită o dată cu ascensiunea politică a lui Napoleon, a urmat acest traseu, deschizând orizontul participării emoționale intense a creatorilor romantici în pictură.

După 1815, asistăm la înmulțirea studiilor făcute de artiști asupra Evului Mediu și Renașterii. În artele plastice *Salonul* din 1824 afirmă noul spirit. Romanticismul se impune în 1830 ca eveniment de răscruce produs în literatură, o dată cu prezentarea piesei „Hernani” scrisă de Victor Hugo. An după an, operele cu implicație romantică se succed într-un ritm alert.

În acest cadru istoric și cu această stare de spirit, compoziția lui Géricault *Phla Meduzei* a declanșat în pictură explozia Romanticismului.

Pictorii ale căror opere au pregătit romanticismul, lui Delacroix au fost Jean-Antoine Gros și Théodore Géricault.

Jean-Antoine Gros (1771 – 1835) a fost pictorul înzestrat cu o înaltă sensibilitate artistică al cărui destin creator a marcat primele forme ale Romanticismului. Deși elev al lui David, viziunea sa coloristică a fost influențată de pictura lui Rubens aflată în Galeria Palatului Luxembourg din Paris. Pictorul francez a trăit revelația capodopereilor artei italiene a Renașterii, în timpul îndelungatei sale șederi



Gros. *Napoleon vizitând câmpul de luptă de la Eylau*. Luvru, Paris

la Roma. Momentul hotărâtor al destinului lui Gros a fost marcat de întâlnirea cu Napoleon. Entuziasmul și exaltarea, trăite în cursul evenimentelor istorice ale epocii napoleoniene, îl aduc pe Gros în postul de pictor oficial al gloriei Republicii și Imperiului și, apoi, al restaurației Bourbonilor.

Compozițiile cu caracter istoric și contemporan, pictate de Gros, se disting prin marile dimensiuni ale pânzelor, prin structurile axiale complexe și paleta foarte bogat colorată. *Bonaparte la Podul de la Arcole* (1796, Luvru, Paris) și *Murat la Abukir* (1806, Castelu, Versailles), sunt la fel de impresionante ca implicare afectivă, precum compozițiile: *Ciumații din Jaffa* (1804, Luvru, Paris), *Câmpul de luptă de la Eylau* (1808, Luvru, Paris). Prin elanul și patosul manifestate în toate picturile lui, Gros rămâne un artist deosebit de pictorii generației lui. Deși pictor oficial, el și-a păstrat autonomia gândirii și interpretării artistice. Gros a fost pictorul care și-a permis să interpreteze liber istoria și evenimentul contemporan, să protejeze cu obiectivitate individualități și personalități eroice. Elev al lui David, el a ignorat total convenționalitatea și răceala academică a picturii maestrului său. Ființele prezentate în compozițiile lui Gros au viață și sunt dominate de tensiuni patetice și elanuri eroice. Oamenii trăiesc, se luptă cu pasiune și

mor. Ființele umane se învâlmășesc alături de trupurile cailor în luptă. Grandioarea curajului în fața morții, dinamica ritmurilor scenelor de război conturează sinteza monumentală a compozițiilor lui Gros, animate de un nerv și de o tensiune neacceptată vreodată de maestrul său. Corespondența tânărului pictor cu David, pe tot traseul parcurs alături de armatele lui Napoleon până în Egipt, ilustrează atât pasiunea participare a lui Gros la evenimentele cotidiene ale războaielor, cât și devoțiunea elevului față de maestru, respectul pentru exigențele severe și absolute ale acestuia. În urma încheierii acestei etape a epopeii napoleoniene, întors la Paris, în cercurile artistice davidice, tânărul pictor pierde fantezia artistică. Aflat în derută și incertitudine, Gros a oscilat între impulsul propriului temperament pasionat și Neoclasicismul sec și auster promovat de David, maestrul respectat și admirat. La cincizeci și patru de ani, pictorul Jean-Antoine Gros se sinucide.

Apreciabilul merit al picturii lui Gros se datorează viziunii ample a structurilor compoziționale, remarcabile prin geometria imaginii și armoniile cromatice îndrăznețe. Paleta acordurilor coloristice bogate, pigmenții puri și accentele puternice de culoare sunt susținute de intensitățile cromatice sonore. Viziunea dinamică și elanul eroic al compozițiilor istorice, expresia vie a comunicării temperamentului

tumultuos al artistului au dat picturii franceze impulsul marii revoluții artistice produsă de Romanticismul lui Delacroix.

Théodore Géricault (1791 – 1824), deși a trăit atât de puțin și a creat o operă restrânsă cantitativ, vizuirea sa artistică puternic originală a tulburat echilibrul stabilit de Neoclasicismul picturii lui David. Prima sa operă, *Ofițer de vânători călare din Garda imperială* (1812), a fost cea dintâi reacție contra Neoclasicismului lui David. Temperamentul tumultuos al acestui tânăr pictor, neobișnuit de intens implicare afectivă și emoțională îl vor impune șapte ani mai târziu în atenția publicului și artiștilor, o dată cu realizarea capodoperei sale *Naufragiul Plutei Meduza*.

Indrăzneța interpretare a acestei opere, a cărei compoziție a suscitat violente critici, a fost apreciată de contemporani ca autoritară anulare a elementelor neoclasiche. Géricault a continuat să lucreze în Anglia, unde a fost mai apreciat și unde a pictat îndeosebi cai. Pasiunea pentru cai l-a fost însă fatală. La 33 ani pictorul a murit într-un accident de călărie încheind astfel întru se activitatea sa artistică desfășurată pe mai puțin de 2 ani (1813 – 1823). Interesul pictorului pentru evenimentele contemporane cu caracter tragic

Géricault, *Ofițer de vânători călare din Garda imperială*, Luvru, Paris



conturează în pictura franceză a epocii axele stilistice ale unei originale și dramatice vizuiri artistice.

Proiectele marilor compoziții, scenele de mari dimensiuni, inspirate din evenimentele contemporane, studiile sale asupra chipurilor de alienați mental ilustrează forța excepțională a disponibilităților imprevizibile ale capacității creatoare a pictorului. Forța temperamentului său artistic, impetuoasa pasiune pentru cercetarea unor zone ale psihicului, ale maladiilor psihice, neabordate până la acea dată de către alți pictori – crearea unor tipologii umane devastate biologic de alienare îl situează printre premergători ai Expresionismului modern.

Géricault este pictorul a cărui operă a deschis larg căile afirmării Romanticismului. Studii de cai în mișcare – desenele sale după fotografii de nebrii – compozițiile cu subiecte dramatice – lustrează un univers existențial de o mare diversitate expresivă. Pateticul și tragicul – echilibrul mental agresat de boală în *Nebundul ucigaș* (1822 – 1823, Musée Royal des Beaux-Arts, Gand) sau *Alienat în selegia marilor militare* (1822 – 1823, Colecția Oskar Reinhart, Winterthur), precum și compoziția dedicată evenimentelor tragice trăite de personajele disperate sunt teroarea morții în *Naufragiul Plutei Meduza* (1819, Luvru, Paris) construiesc reperele unei lumi atinse de morbul dizarmonicului și a halucinației.

Dintre studiile și compozițiile cu cai realizate în Anglia în ultimii ani ai vieții, se distinge *Derbiul la Epsom* (Luvru, Paris). Referitor la această operă comentariile critice formulate mai târziu cu privire la Géricault vizau incapacitatea pictorului de a surprinde într-o imagine sintetică și gestivă prezența în mișcare a animalelor în galop. Suspendate în spațiu și luatele cailor, pictate de Géricault, par proiectate în planare deasupra pământului. Toate cele patru picioare, desprinse de sol în același timp, nu pot asigura mișcarea și galopul cailor și pot produce doar prăbușirea inevitabilă a trupurilor animalelor. Pictorii generațiilor următoare, pasionați de mișcarea și de galopul cailor vor ridica corectura cuvenită interpretării lui Géricault. Printre ei, la sfârșitul secolului al XIX-lea, se va afla Edgar Degas, pictorul sensibil alături de impresioniștii, observator și creator virtuoz al surprinderii mișcării în desfășurarea activității.

Spectaculara evoluție a picturii franceze în traseul realizat de cei doi pictori, Antoine Gros și Théodore Géricault, a atins apogeul în cele două compoziții, *Cuimașii din Iași* și, respectiv, *Pluta Meduzei*.



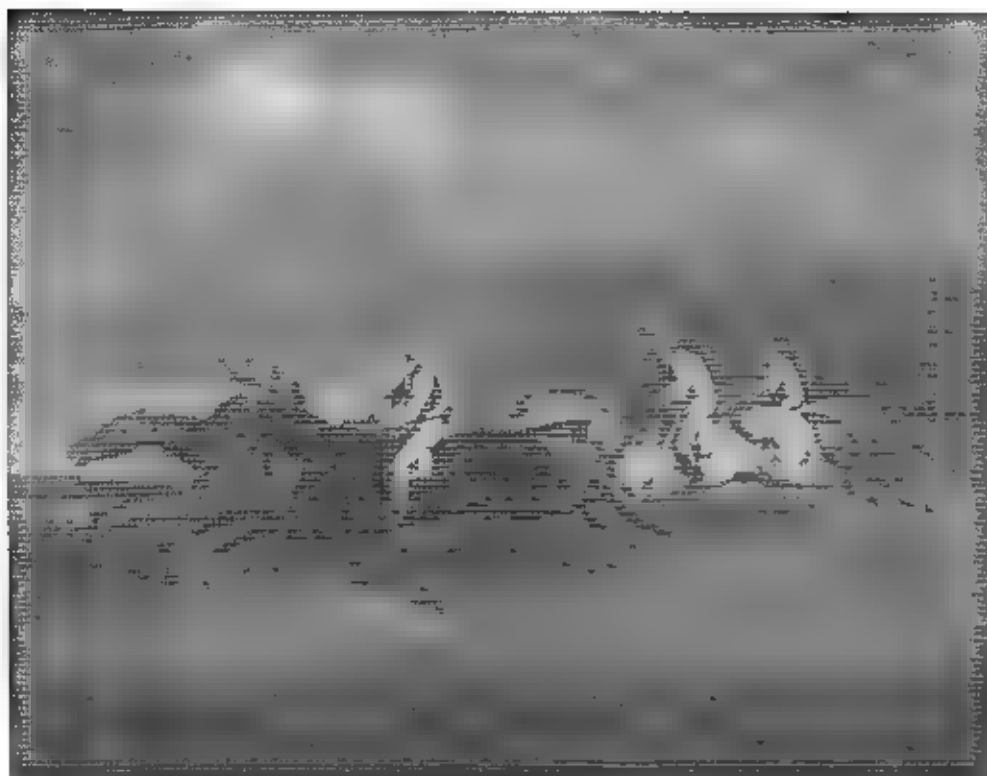
Gericault *Napfragul Pictet Meuzen*, Luvru, Paris

Tragedia umană observată atent, studiul biologicului agresat de oribila spaimă a bolii sau de disperarea terorizantă a morții sunt subiecte de un patetism impresionant. Ulind prin adevăr și îndrăzneală spectrală, din *Pictet Meuzen*, imaginea foamei dezumanizante, subiect de carnagiu antropofag prezintă aspecte fundamentale opuse Neoclasicismului propagat de David. Inspirat din evenimentul tragic al nafringului unui vas francez, realitate cunoscută și comentată în totată presa franceză a vremii, subiectul a devenit înfricoșător, o dată mai mult datorită preciziei lui Gericault în impresionantul său tablou.

Șase ani mai târziu Delacroix picta, într-o similară viziune romantică, un alt subiect patetic inspirat de evenimente contemporane: *Masacrul din Chios* (Luvru, Paris). Aportul imens al operei lui Gericault marchează trecerea de la concepția stilistică a epocii îndatorate școlii clasice la principii și concepte estetice fundamentale noi. Viziunea epică, patosul romantic, eroismul și amplexarea afectivă încărcate de temperatură emoțională ale sensibilității și temperamentului, ananșă Romanticismului Delacroix și deschiderea către pictura modernă.

Gericault *Alinau otins de grădonoșii, e n. litard*





Gericault *Derby la Epsom*, Luvru, Paris

DELACROIX

Şeful şcolii romantice

Eugene Delacroix (1789 – 1863). În constelația marilor personalități ale culturii franceze din primele decenii ale veacului al XIX-lea, personalitatea lui Delacroix se proiectează astral, prin strălucirea și grandioarea genului. Reprezentant de vârf al picturii romantice europene, Delacroix este artistul a cărui operă a marcat momentul crucial al evoluției picturii ca artă a marilor sentimente și elanuri eroice, ca univers imagistic și expresiv, vestitor al colorismului erii moderne.

Biografia lui Eugène Delacroix este punctată de evenimente istorice și politice neobișnuite ca amploare și urmări – revoluții și războaie, apariția și succesiunea Imperiului și Republicii franceze.

Delacroix se naște într-o epocă în care Franța își decapita regeii, arunca vechile simboluri ale monarhiei în lupta pentru drepturi democratice. Cocarda, expresia victoriei revoluției, efigie nouă a Franței, apare în locul efigiei regale. Ghilotina și Marseilleza pătrund în istorie. Era revoluțiilor este deschisă. Marile mulțimi revendică drepturi devin autorități și decid cu vehemență traseele istoriei. Războaiele se succed. Națiunile luptă pentru dreptul la autonomie. Revoluția este urmată de Imperiu. Visul gloriei Franței se mis-

tue la Waterloo. Un climat spiritual devorat de neliniști și de exaltări eroice, animat de înalte idealuri umane, trăiește sub valul revoluțiilor. Dornice să ștergă din istorie despoziile, mulțimile fac gesturi disperate. Lumea este populată de eroi. Stările lui tă ating frecvențe necunoscute până atunci în istorie. Sacrificiul, lupta, barcadele sunt cuvintele și evenimentele vii ale epocii.

Artiști, poeți și scriitori, figuri strălucite trăiesc cu intensitate emoțiile evenimentelor fierbinți. Delacroix, Baudelaire, Chopin și Byron, Chateaubriand, Alfred de Vigny și Lamartine, Balzac, Theophile Gautier și Alfred de Musset, Hugo, Liszt, Schubert și Schumann se întâlnesc în primele decenii ale veacului al XIX-lea în cavalcada marilor idei și pasiuni. Lupta pentru o idee, demonstrație făcută de tânăra generație avangardistă cu ocazia „Bătăliei pentru Hernani” sau conflictul dintre *deseanatori* și *coloriști* ilustrează noile atitudini ale intelectualilor creatori.

Byron murca la Misolonghi alături de eroicul popor modern al Greciei. Delacroix picta îndoliată imaginea a Greciei luptătoare pentru drepturile omului. Chopin scria *Studiul revoluționar*, stimulând elanurile luptei pentru libertatea Poloniei, sacrificată și desfințată ca stat.

Romantismul, definit ca stare de spirit, a însoțit în cursul etnului ale celor mai nalte emoții artistice neândesesc și trăiri teroari ale dăruirii creatoare.

Hugo n-a creatura Delacroix în pictură. Berlioz
muzică sunt reprezentanți de frunte ai Roman-
tismului francez

Opera lui Dechirou s-a desfășurată în una pictură de secole și a păstrat în mod monumental abordarea unor teme și probleme care au stat la baza și morfologia în cultura generală și în țările cu precedență în compoziție. El măsoară dimensiuni estetice care dau în pictura universală. Cu siguranță se știe că dominația a creației. Dechirou a trecut dincolo de sensurile culturale medievale. Așa că a studiat a operei degaja virtuți culturale perene.

Printre primele lucrări ale lui Delacroix, compozit a *Dante și Virgiliu în Infern* a fost realizată de pictor în anul 1822, stătează finalizată după multe studii și variante, animată de un intens dramatism și cu sensuri simbolice, opera a devenit „manifestul Romanticismului”. Desprinderea din Academicism și Neoclasicism, detașarea de reperele viziunii stătece și de valul afect vămăntau, o dată cu aceeași lucrare, era modernă a căutării plastice europene. Compoziția *Burca lui Dante*, operă de debut a pictorului, creată la vârsta de 24 ani, prezintă imaginea simbolică a poetilor Dante și Virgiliu trecând Stixul printre damnați. În critica oficială a vremii, capodopera artistului a fost comentată ca un subiect de scandal. Primită cu entuziasm și, în aceeași măsură, înconjurată de insulte, de mânia, de insolente hohote de răs, evenimentul este evocat elogios de Baudelaire în „Varietés critiques”. Între gândirea poetică și reflecțiile de savanți, Delacroix încărcă pictura cu semnificația transfigurării timpului, cu mutația din trecutul, prezent și viitor în Durată. Interpretarea secvențială a subiectului era înlocuită cu o paradigmă infinită. Adaosul de înfăbiabil ca și metafora consacrau sensuri estetice cu valoare fundamentală.

Abordarea foarte complexă a subiectelor în cadrul compoziției invită la anumite aprecieri în jurul grupajelor tematice

Compoziția istorică, secțiune importantă în creația lui Delacroix asupra căreia pictorul revine adeseori, înscrie lucrări ample ca anvergură ideatică și soluții plastice. Printre ele se disting compoziții inspi-



Eugène Delacroix. *Autoportrait*. Louvre, Paris

rate de evenimente reale din contemporaneitate (*Libertatea calănzind poporul* și *Masacrul din Chios*) sau din momente ale trecutului istoric (*Intrarea cruciaților în Constantinopol*). Grupajul unor compoziții cu teme istorice și alegorice omagiază fie lupta pentru libertate a francezilor, fie lupta pentru libertate națională a grecilor.

În compoziția *28 iulie 1830 Libertatea conducând poporul pe baricade*, Delacroix prezintă aspecte ale luptei de stradă și ale baricadei pariziene, evenimente istorice ale revoluției la care a participat pictorul însuși. Universul emoțional și afectiv intens ilustrează implicarea artistului în contemporaneitate. Alături de oamenii străzii, alegoria Franței este întrupată în chipul eroic al unei tinere femei, purtând drapelul național, simbol al luptei pentru libertate. Asemenea atâtor nobile suflete ale poporului francez înălțate în emoția și tensiunea curajului luptelor de stradă, Delacroix participă la evenimentele trăite cu eroism, de neuitat, ale Parisului anului 1830. Intelectualii în frac și jockey, printre care se află și pictorul, se alătură muncitorilor în bluze albastre, aflați pe baricade în lupta pentru ideea de libertate. Gesturile au ceva total și absolut. Femei despletite care își



Delacroix, *Masacrul din Chios*. Luxru, Paris

aruncă pruncii în baionete. Gairochii străzii, merg la moarte cu surâsuri, în priviri. 28 iulie 1830. *Libertatea călăzind poporul*, capodopera lui Delacroix, este expresia apogeeului spiritului romantic activ. Compoziția simbolică a luptei pentru libertate era formula de coeziune spirituală a creatorului și omului Delacroix cu avântul mulțimii. Pictorul trăiește istoria alături de croul colectiv, de mulțimea celor ce strigă „Libertate, egalitate, fraternitate”

Printre compozițiile cu caracter istoric, anvergura celor două mari pânze, *Masacrul din Chios* (1824) și *Intrarea cruciaților în Constantinopol*, dau dimensiunea grandorii viziunii romantice a lui Delacroix. Evenimentele dramatice ale încercuirii Greciei de către turci, petrecute în acei ani, produsese un șoc întreg în Europe. Conștiințele erau zgătuite. Fanta sensibilă a lui Delacroix era cutremurată. Chios și Missolonghi au inspirat creația genialului pictor ca semn de adăncă a luptei pentru libertatea popoarelor lumii (*Masacrul din Chios*, *Grecia plângând pe ruinele de la Missolonghi*).

„Masacrele” lui Delacroix, cum le numea pictorul însuși, cortegiate tragice ale morții și suferinței sunt ecoul evenimentelor istorice trăite de artist. Climatul romantic al epocii, evenimentele istorice și tensiunile paroxistice ale primei decenii a secolului au avut ca efect, mai târziu, trecerea lor în zona reflecției și a evocării emoționante a acestor evenimente.

Un alt grupaj idealic, bogat reprezentat în opera lui Delacroix, se conturează în compozițiile cu caracter alegoric și legendar (*Moartea lui Sardanapal*). Sunt ecote inspirate din Biblie (*Isus în Grădina de măsline*, *Sfântul Sebastian*, *Lupta lui Iacob cu îngerul*) și sub ecote inspirate de mitologia greacă (*Medeea*) îmbogățesc creația lui Delacroix și se alătură compozițiilor cu caracter exotic, de inspirație orientală sau inspirate de vânătorile fiarelor sălbatice (*Vânătoare de lei*).

Compozițiile cu caracter mitologic, cu caracter religios sau inspirate de lumea Orientului (*Nunta evreiască în Maroc*, *Răpirea Rebecăi*, *Femei în Alger*) sunt relevante în ceea ce privește pasiunea pictorului pentru universul exotic și pentru somptuoasa lumină a sudului. Compozițiile *Femei în Alger*



Delacroix, *Arabes dans un paysage africain*, 1827, Musée de l'Orangerie, Paris

1834) *Arabii cu papagali* (1827), *Logodnia din Thibet* (1843). Interioare din *Lege Fantasia* sunt încălțate de aceeași legendă și de misterioasele obiceiuri orientale.

Annunțurile creației lui Delacroix în operele tumultului stării revoluționare cu exaltările poetice. Orientul cunoscut și descoperit lui Delacroix existau spațiile și vasele spațiale Africii, Marocul și Algeria, cu bogăția reflexelor culorilor și cu solarietatea amănunțită, cu simțurile senzualității savorilor picturale dezvaluite în cavalcadele strălucitoare ale compozițiilor. Arabii călărind în gaopă cu pelerine țâșnind, cu mășuri, fațade puternice se potriveau sub eterele reșerii, or somptuoase. Aciunile vibrează și bătăile vânturilor și fluturările și sândarile sunt într-o surzenie, în timp ce de aramă sună. Gesturi impetuoase, cabrări generoase se desfășoară într-o polifonică și înasădă demonstratie de energie și sensibilitate rece.

Compozițiile cu scene de vânătoare în peisajul african (*Vânătoare de lei*, *Fantasia*) se desfășoară sub semnul inepuizabilei faimei artistice. Relația om-fieră, descătușarea energiei biologice salbatice, panda vânătorilor arabi devin pretext pentru ca Delacroix să îmbine patosul afectiv cu explozia energiei fizice.

În altele compoziții, portretistice și nudul sunt ca și cele sustinute de pictor în cadrul întregii sale creații. Acceptând *Intimitatea*, simțurile a datelor fizionomice și spirituale personale, Delacroix a pictat extraordinarul *Portrait of Chopin* și scria de portret autocolat de mister a scriitorului *George Sand*. Compozițiile sunt de însele câmpuri desfășurătoare analitice ale tipologiei umane, care, înțelegându-se, sunt portretistice ale lui Delacroix. Ansamblul este populat de numeroase personaje, sunt adevărate fețe de om, norme particulare, o istorie a diversității caracterologice. Expresii, trăiri și sentimente, distincții, tipologii.



Delacroix, *Dante și Virgil în Infern*, Luvru, Paris

și profile etnice tenace și reconstituire adevărată ale țărilor, ale continentelor, răselor și popoarelor. Ca atare, portretul este pentru pictorul francez modalitatea vastă și expresivă, necesar integrată în fiecare dintre compozițiile sale. Chopin negricioase răsar în compozițiile ca valuri de furtună sălbătice. Priviri ardente și tragice se înalță în compozițiile dedicate evenimentelor din *Chaos* și *Misology*, construiesc imaginea matriceală ale portretului cu sensuri perene. Fizionomii și nuduri opulente și senzuale din Maroc și Algeria, femei și odalișce animă scenele de interior orientale.

În pictura monumentală, Delacroix se lansează în realizarea unor ample lucrări, compoziții vaste pentru *Camera Deputaților* (1837 - 1838), *Palatul Luxemburg* (1845), *Palatul Luvru* (1849), *Primăria* (1853) și *Biserica Saint Sulpice* (1857) din Paris.

Conceptia filosofică a pictorului configurează deschiderea diversă și nuanțată a universului estetic către zona eroicului și a exaltării marilor virtuți morale ale individului și ale colectivităților umane. De fapt, Delacroix este un exponent al generației tinere de răpitori pentru libertatea și drepturile

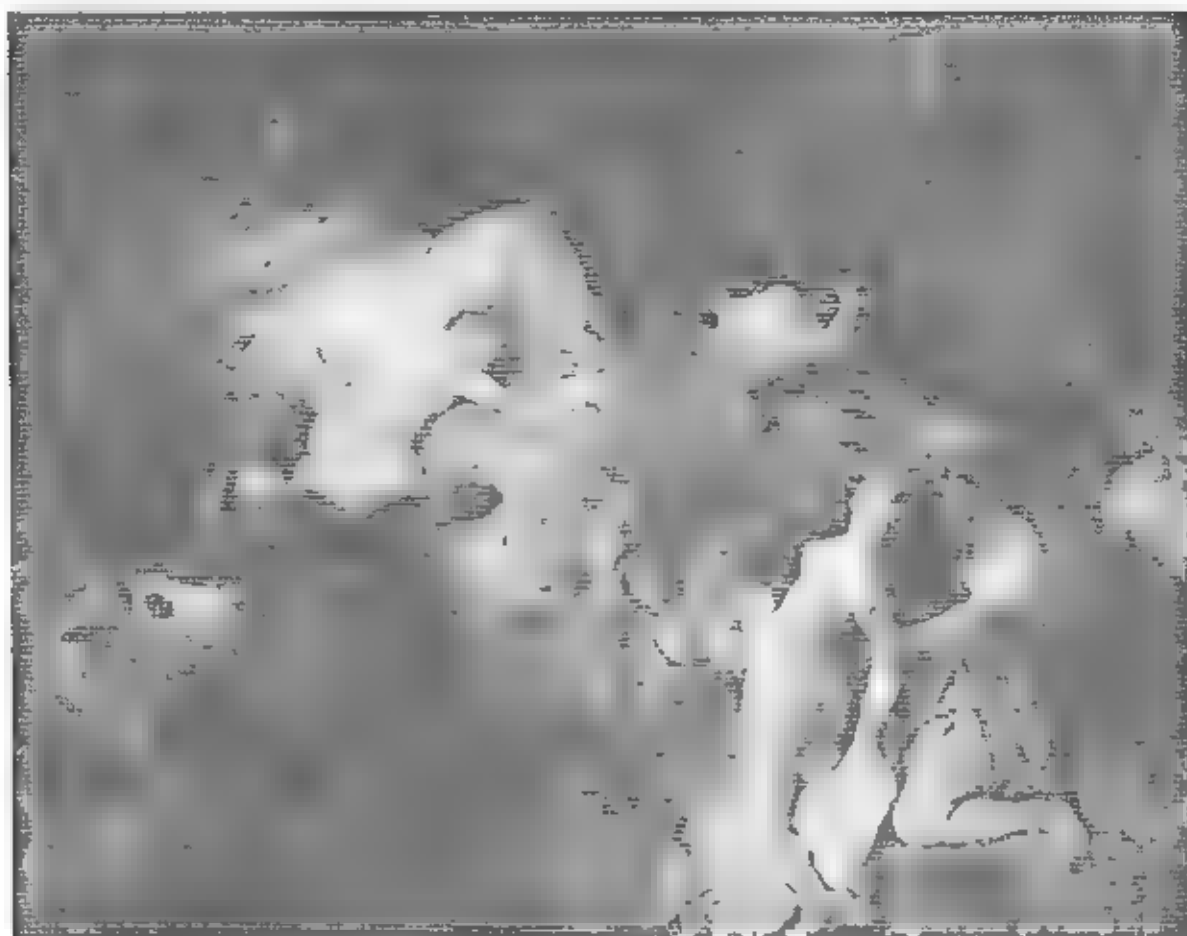
popoarelor Europei secolului al XIX-lea. Elanul eroic, exaltarea, admirația pentru marile idei umanitare conturează axele cardinale ale universului existențial al concepției filosofice a lui Delacroix.

Viziunea picturii lui se referă la acest conținut filosofic. Generozitatea marilor sentimente, admirația eroicului și a valorilor morale înalte puternică și încărcare emoțională stau la baza viziunii romantice a operei lui Delacroix. Pictorul interpretează traseul exaltării și entuziasmelor marilor temperaturi eroice ale mulțumii, comunică propriile trăiri intense – afective – sentimentele în fața dramei umane.

Portretul lui Chopin (Muzeul Luvru), capodopera de stăruie a creației lui Delacroix, dezvoltă nuanțarea despre metabil și evanescent. Solitoarele meditații filosofice, surprinse pe o expresivă compoziție, lui Chopin, ne introduce în lumea dedicată științei, iluminare creatoare. Strigătele salutare din *Misology* din *Chaos* entuziasmu pentru zile glorioase ale Revoluției sunt înlocuite de tranșa vizionară. Delacroix prefăcăză cu acest portret al lui Chopin semnificațiile filosofice ale picturii metafizice.

Delacroix, *Portretul lui Chopin*, Luvru, Paris





Delacroix, Mao Tse-tung and his Followers, 1868, Paris

Un versu morfologic, limba expresivă al marelui mare reper fundamental al unei noi dialectici a gramaticii plastice vestitoare a picturii moderne.

La 32 ani Delacroix, artistul de geniu care la mijlocul secolului trecut declanșă marile dezbateri în pictură despre formă și culoare, deschidea era artiștilor și poezilor blestemat „Les maudits”, sămătorii spiritului, creator modern și făceau loc în istoria culturii și mureau eroici pentru artă, pentru ideile temerare, ca de monstrație împotriva mediocrității.

Investirea totală în creație confirma idealul confundării destinului artistic cu arta. A murit pentru artă lucrând ziua și noaptea, a te dăruit cuplând viața și creația, iubirea și moartea au fost dimensiunile Romanticismului, dimensiunile aspirațiilor artiștilor veacului înnoit al de spiritul genului.

Colorismul paletelor spectrale din pictura lui Delacroix s-a impus superlativ prin acordurile cromatice exaltate de pigmenti și raporturilor caldore ale tonurilor calde și reci prin relațiile complementare

ale tonurilor scânteietoare de roșu, verde, albastru-orange. În ultimii ani ai creației Delacroix introduce în concepția sa coloristică valorile picturale ale semitonului.

Culoarea este elementul hotărâtor de comunicare expresivă. Desenul este impetiv. Delacroix marchează prin pensulație traseele ample ale formei. Desenul se confundă cu tușa, conturile primesc valori cromatice. Hașurări juxtapuse de culori complementare, roșuri scânteietoare alăturate tonurilor de verde smarald construiesc exaltări pigmentare. Pledoaria pentru paleta spectrală susține existența culorilor bine hrănite și saturate. Tonurile au strălucire, acordurile sunt sonore. Limbra este colorată și transparentă. „Ca să termini un tablou trebuie întotdeauna să-l strici puțin înainte”, consemna Delacroix la 55 de ani, în paginile *Jurnalului* său. Carte de valoare fundamentală pentru principii colorismului modern. *Jurnalul* lui Delacroix formulează observații de importanță crucială. Unul dintre experimentele trăite de pictorul însuși este comentat astfel: un corp așezat pe o plajă de nisip primește în zona luminată culori

calde (roșu, galben, orange) și în zone umbrite culori reci (albastru-verde, violet). Cu această observație formulată de J. Delacroix și cu această experiență practică în pictură, Deacroix efectuează saltul către eliminarea culorilor reci și face nașterea dașmană picturii și a opacității de tip tradițional tenebrosist. Prin folosirea tonurilor primare roșu, albastru, galben și verde, prin tonuri veride-violete, a raporturilor colorice tenace, calde și reci și a relațiilor de complementaritate (roșu-verde, galben-violet, albastru-orange). Deacroix așază pictura în cadrul paletelor spectrale.

Momentul „Delacroix” stabilește rolul primordial al culorilor și începe un nou destin în pictură. Formele realizate prin născuturile de culori în suavia savantăse begănesc diversele gesturi expresive ale culorilor în cazarea conceptului pictural în ordine. De finirea formelor a fost impusă de Delacroix prin juxtapunerea suprafețelor de culoare, prin întâlnirea ațăgării lor și nu prin suprapunere sau circumsciețere grafică.

Compoziția revinează de la structura geometrică profundă a planului și a perspectivelor complexe cu lămuririle personajelor pînă la prim-plan și prelungirile către linia de orizont (pînă la cîrmășilor



Delacroix, *Medea*

în Constantinopol, Masacrul din Chios). Spectacolul demonstrativ al structurilor complexe în terță tabloul *Moartea lui Sardanapal*, expresie a artei și științei savante a compoziției. Sincopariturilor e trile concentrice și excentrice ale trupurilor dispuse în axe diagonale ale tabloului, traversează compoziția de la un unghi la altul. De la chipul regal al lui Sardanapal aflat în unghiul stîng al tabloului, unda energetică a lumii traversează diagonal, sporește spre dreapta, coborînd în zona opusă, către unghiul compoziției închis în partea de jos cu scena femeii înjgănatice.

Ideea semnificativă a detaliilor și aceea a accentuării mijloacelor plastice, propriu exaltării relațiilor coloristice, mărind vigoarea sau slăbind intensitatea tonurilor, potențau semnificațiile expresive desăvârșite de știința culorilor și compoziției. Delacroix contura principi plastici turbatoare cu noutate. Necesitatea *expresiei plastice* primea locul decisiv. Pictura modernă se născuse cu marea compoziție *Sardanapal*. O dată cu vizitarea romantică a

Delacroix, *Femeie și copii de cetate* (1825), Paris



acesa și panze. De acolo reinstaura o nouă estetică în pictură. Framosul și uratul, seninătatea și violența, convicțiunile grotescul și sublimul răul și binele creau contextuale emoționale a unei noi arte.

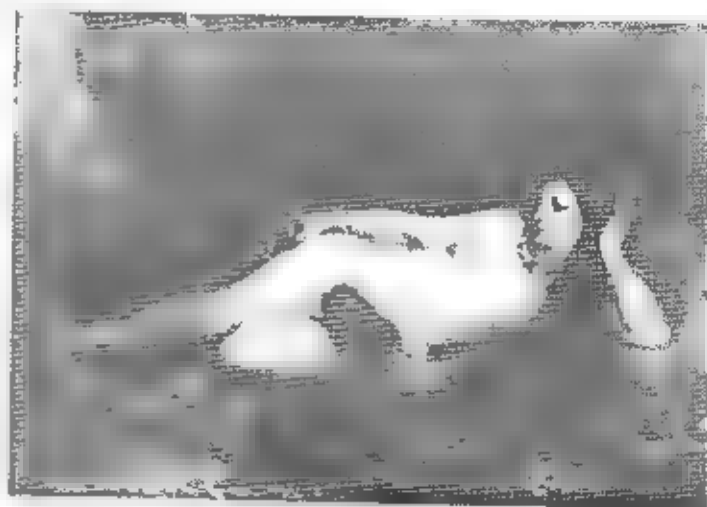
Marcea nouă e a picturii. În Delacroix formula victoria culorii și compoziției eliberate din rigiditățile Academismului și Neoclasicismului.

Dezinclitura spargeră nuckelor geometrice și stabilirea structurilor deschise prin indici cromatici, devenit, semne gestuale, sunt jocurile seducătoare și savante inscrite pe tablă de geniu inovator al lui Delacroix.

Prin Delacroix și prin imediat următoarea generație de artiști, cea a impresioniștilor, *pictura devine vibrație artistică a morii*. Artă oferită ochiului și spiritului uman, pictura se conturează ca expresie a bucuriei optice și axime. Datorită pigmenților puri, neamestecați, pe pânză sau pe pânză, scanteierile luminoase ale culorilor sunt fastuoase. Culorile pictate de Delacroix și apoi armonizate folosite de impresionisti dobândesc efectul lumii reflectate și nu absorbite. Culorile strălucesc și nu se opacizează, nu rămân închise în pânza pictată, au forta reverberației umbrilor și vibrațiilor optice în spațiu.

Descoperirea lui Delacroix avea o valoare uriașă în evoluția picturii. Următorul salt a înnoii colorismului către epoca modernă, continuatorul lui Delacroix va fi Édouard Manet. Când Delacroix dispărea din conul de lumină al scenei artistice, se năștea conștiința impresionistilor, Manet și, alături de el, Claude Monet, Pissarro, Sisley și Renoir. Ei au fost pictorii care au preluat inovațiile genialului pictor Delacroix, de atunci trăgând tranșant noile principii coloristice de vechile concepte tradiționale. Delacroix, șeful școlii romantice, personalitatea crucială a picturii secolului al XIX-lea, lăsa moștenire generației tinere, admiratoare a artei lui, opera deschisă, concepția despre modalitățile expresive ale picturii – Jesenul formei, construcția, spațiul plastic – aservite culorilor și raportului ei cu lumina, idealul marcat al emoției estetice, altele.

În climatul artistic parizian al cercurilor oficiale și neoficiale, printre artiștii a căror operă s-a distins prin viziune personală, purtând coloratura influenței operei



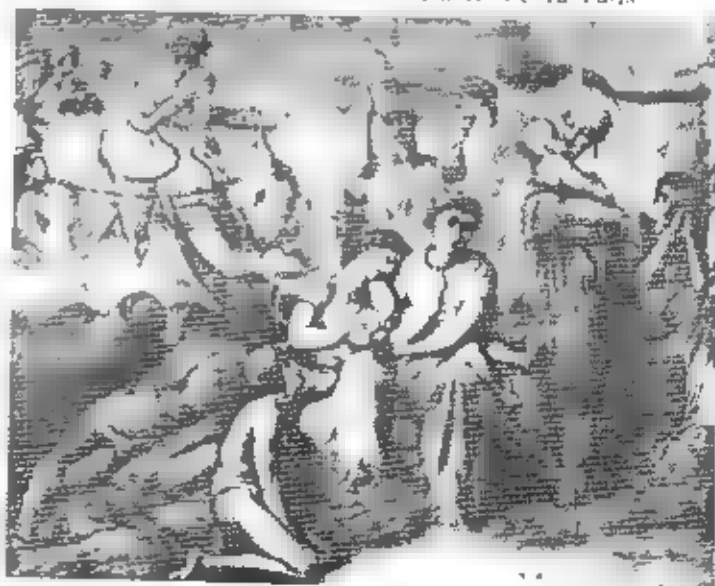
Delacroix *Odalisca*, Muzeul Zambaccan, București

lui Delacroix, se numără și Théodore Chassériau (1819 – 1856). Format sub îndrumarea lui Ingres, încă de la vârsta de 12 ani Chassériau era apreciat de către maestrul său ca „viitorul Napoleon al picturii”. La 17 ani expune primele lucrări a căror viziune artistică se desprinde total din stilistica rigidă a Neoclasicismului, pictorul aderând la viziunea romantică prin vibrația sensibilizată și structura contemplativă.

Printre operele sale remarcabile sunt de amintit *Venus Anadiomene* și *Toileta Esterei* (Luvrul, Paris). Acestea depășesc viziunea statică a lucrărilor de tinerețe.

Cele două surori (Luvrul, Paris), dublul portret pictat de Chassériau la douăzeci și patru de ani, ar putea fi comentat ca aparținând interpretării de tip static.

Théodore Chassériau *Pașii*, Luvrul, Paris





Chassériau, *Les deux sœurs*, Levrul Paris

Exprima via, însă a celor două personaje concentra-rea și sentimentul. De a evată sp ritualitate sunt susținute nu numai de puritatea desenului, ci și de croma- tica neobișnuit de modernă. Savuroasă și, în același măsură, delicată, cromatică lucrării se impune prin autoritatea nivelului artistic savant atins de pictorul francez către mijlocul secolului al XIX-lea. Problema îndrăzneală a raportului de complementaritate este

formulată de Chassériau cu fermitate. Roșurile bine saturate de pigment aduse în prim plan, sunt grupate echilibrat alături de tonurile de verde ale fundalului. „Secțiunea de aur” a șarpantei clasice este dublată de colorismul romantic, de savorele pigmentare și de strălucirea tonurilor. Tabloul *Cele două surori*, marchează un moment crucial între Clasicism și Romanticism prin dialogul stabilit între desenul epurat de accidente și colorismul somptuos.

La întoarcerea pictorului din Africa (1846) influența viziunii lui Delacroix este vădită. Nouitatea picturii lui Chassériau conturează un tip de sensibilitate receptivă la forme senzuale și la gestul reveriei poetice, la starea de contemplație.

Colorismul paletelor lui impune și susține strălucirea unui exotism de tip oriental. Aururile și alburile fildesului susțin zonele de pigmenti bine hrănite, savuroase ca pensulație. Lumina este înconjurată de mister, gestul primește rezonanțe metafizice, ambianțele sunt încărcate de aură poetică.

Armonii cromatice de tip complementar ale roșurilor somptuoase și ale tonurilor de verde, exaltarea albastrurilor turquoise sau a cobaltului or smălțuite din pictura lui Chassériau ilustrează ecoul intuziei aduse în pictura franceză de concepția modernă a colorismului lui Delacroix, viabilă încă în tezele actuale despre culori.

Puține lucrări ale lui Chassériau oferă sensibilități moderne bucuria estetică a farmecului poetic, comunicarea unor efuzii lirice cu bogate rezonanțe în plan afectiv și emoțional.



Chassériau, *Théodora et Levrul*, Paris

FRANȚA ÎN DECENIILE III-VII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA

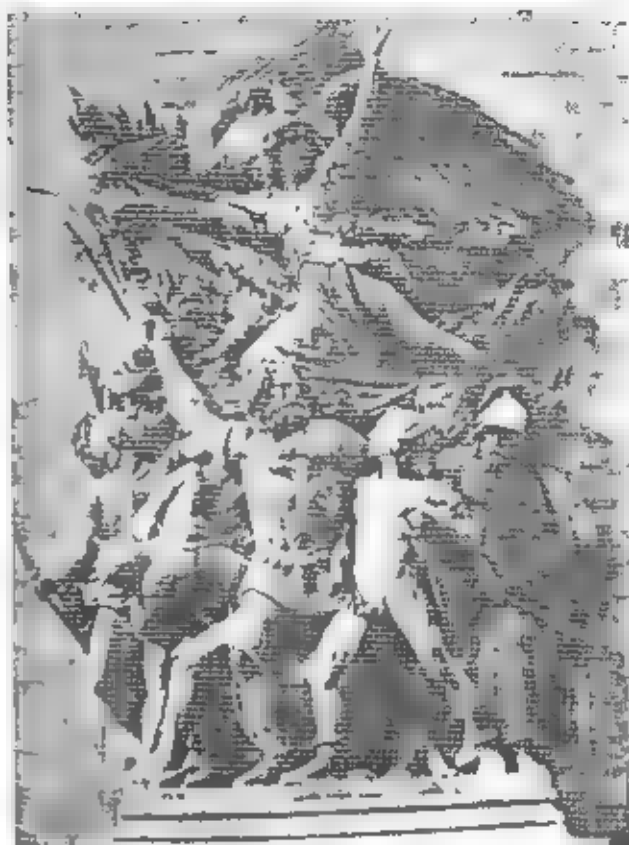
SCULPTURA

NEOCLASICISM ROMANTISM REALISM

Pentru o înțelegere și istorie ale artei franceze din secolul al XIX-lea, Neoclasicismul și Romanticismul au avut ca reprezentanți artiști de seamă, sculptori: Pierre-Jean David d'Angers, François Rude, Antoine-Louis Barye.

Pierre-Jean David d'Angers (1788 - 1856) este sculptorul a cărei operă rămâne reprezentativă pentru orientarea neoclasică franceză și pentru influențele spiritului romantic. Profesor la École des Beaux-Arts din Paris. David d'Angers este creatorul unei prodigioase opere: 500 de medații aproape

François Rude. *Marșul la Vitoria*



Rude. *La Marseillaise* - detaliu din Arcul de triumpf din Paris

David d'Angers. *Portretul lui Alfred de Musset*



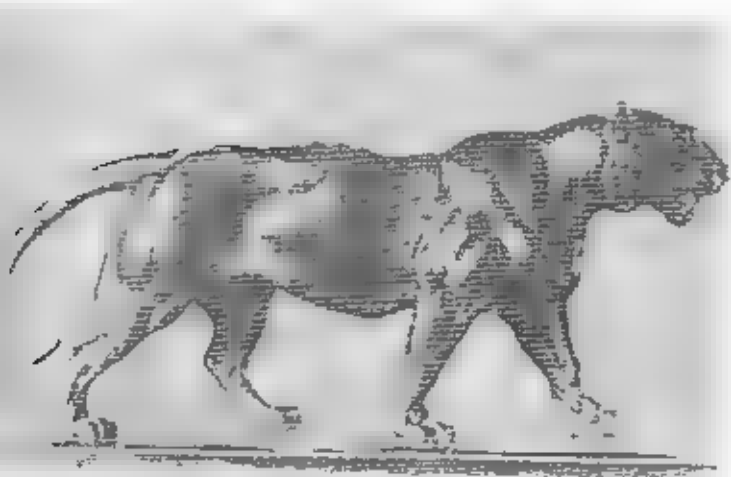
40 statui și ca era zeci de portrete, busturi ale personalităților importante ale epocii. Tot el este creatorul reliefulor desenate împodobind vastului fronton al *Pantheon*-ului din Paris.

Conceptia artistică a lui David d'Angers se aștură precursurilor să neoclasiciste sculptorului fiind un îndrăgostit de Antichitate, de formele modelate corect, în sensul raportării la reperele vizuale ale realității, recunoșcibile. În unele dintre reliefuluri, sculptorul depășește pragul scolastic neoclasic și se abandonează elanului romantic. Formele vădesc abordarea avântată, ritmica plastică a materiei dobândește o reală expresivitate. Operele create sub semnul stărilor romantice împrosopătează viziunea artistică a lui David d'Angers, asigurând astfel artistului locul printre căutătorii noului orizont estetic al sculpturii franceze de la mijlocul secolului al XIX-lea.

Reprezentanții de frunte ai sculpturii romantice franceze este însă **François Rude** (1784-1855). Personalitate puternică, sensibilitate vibrantă, animată de exaltări și entuziasme, Rude va trăi cu emoție momente de Revoluției de la 1830, în urma cărora artistul va executa sculpturi pentru *L'Arc de l'Étoile*, printre care *La Marseillaise* și *Plecarea voluntarilor*. Prin expresia patosului revoluționar grupul statuar *La Marseillaise* a devenit simbolul național al luptei eroice pentru libertate și democrație. Elanul romantic, sentimentul sacrificiului, strigătul cetezanilor pentru obținerea victoriei sunt surprinse în compozițiile lui Rude cu asemenea tensiune explozivă, încât înalta temperatură expresivă a acestor sculpturi le situează printre capodoperele sculpturii universale.

Antoine-Louis Barye (1796 - 1875) este sculptorul a cărui formă și concepție îl disting ca singur în arta epocii.

Barye *Tigre mergând*

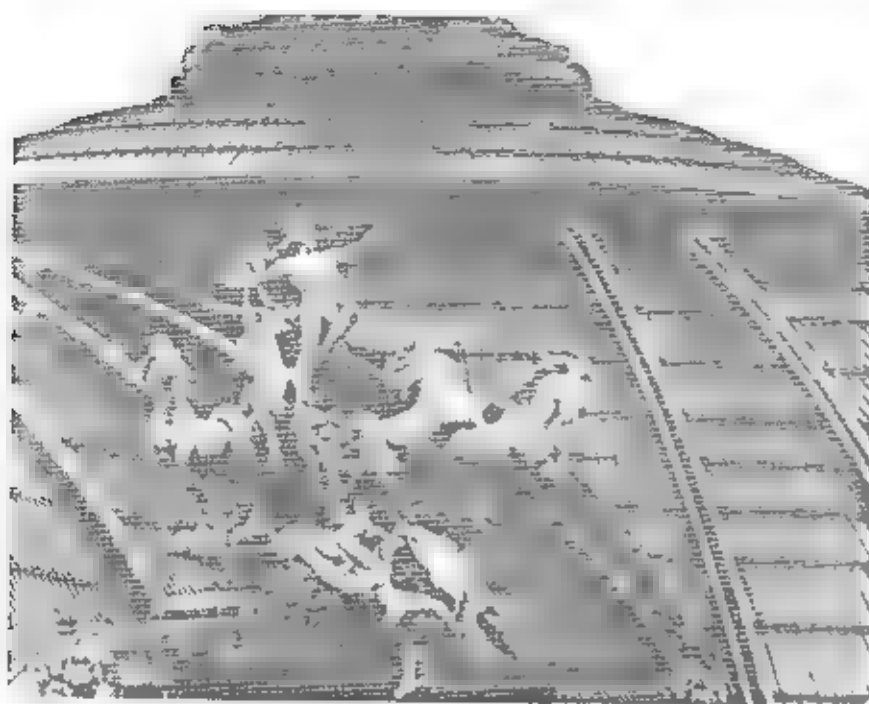


Preocupările lui Barye s-au fixat asupra prezentării animalelor sălbatice și anatomiei lor puternice în lucrări precum *Tigre mergând*, *Tigre mergând*, *Leu în mers* sau asupra evocării luptelor dintre animale ca în compoziții *Tigre lovind o gazelă*. Alte grupaje de lucrări prezintă subiecte inspirate din mitologia clasică greco-romană, *Theseu și Minotaurul* (Metropolitan Museum, New York), *Criton și Lapit* (Muzeul din Puy) sau a eporilor precum *Sena și Marna*, *Rachonul*, *Pacea*, *Forța* și *Oronina*, destinate unor monumente arhitectonice. Chiar subiecte cu caracter religios sunt prezente în creația lui Barye, cum este sculptura *Sfânta Clotilda* destinată *Bisericii 1* *Madeleine* din Paris.

Viziunea sculptorului face notă particulară în contextul artei franceze. Stilistic omogenă, opera a lui Barye degajă vigoarea și temperamentul puternic al sculptorului, preocuparea pentru evocarea vitalității și forței animalice inspirate de prezența animalelor sălbatice. Puterea fizică, tensiunea și încordarea musculaturii sau relaxarea în atitudine de odihnă a animalelor sălbatice sunt surprinse de Barye cu un remarcabil spirit de observație și o expresivitate cu totul excepțională. Bronzuri redate în repaus, lasă amana să alunece pe forme, pun în valoare forme volumetrice concepute sculptural. Înzestrat cu autentică vocație de sculptor, Louis Barye îmbogățește cu viziunea sa originală ansamblul creațiilor realizate în statuara monumentală franceză a secolului al XIX-lea.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea sculptura a înregistrat adăziunea unor artiști la idealurile democratice, orientare marcată de creația francezului **Jules Dalou** și a belgianului **Constantin Meunier**.

Apartenent al Realismului, **Jules Dalou** (1838 - 1902) a fost contemporanul evenimentelor istorice și politice ale Franței legate de schimbarea mentalităților devenite tot mai îndrăznețe. Participant și militant de frunte la *Comuna 1* *Paris*, Dalou a asigurat paza capodoperelor de la Muzeul Luvru, după care, condamnat la închisoare pe viață, a fost silit să se refugieze în Anglia unde a rămas până în 1879. În această perioadă, sculptorul a creat opere de mici dimensiuni, fiind însă preocupat de unele probleme complexe ale statuarei monumentale dedicate subiectelor revoluționare. Neabandonând idealurile care îl obligaseră la exil, aflat la Londra, Dalou va trimite la



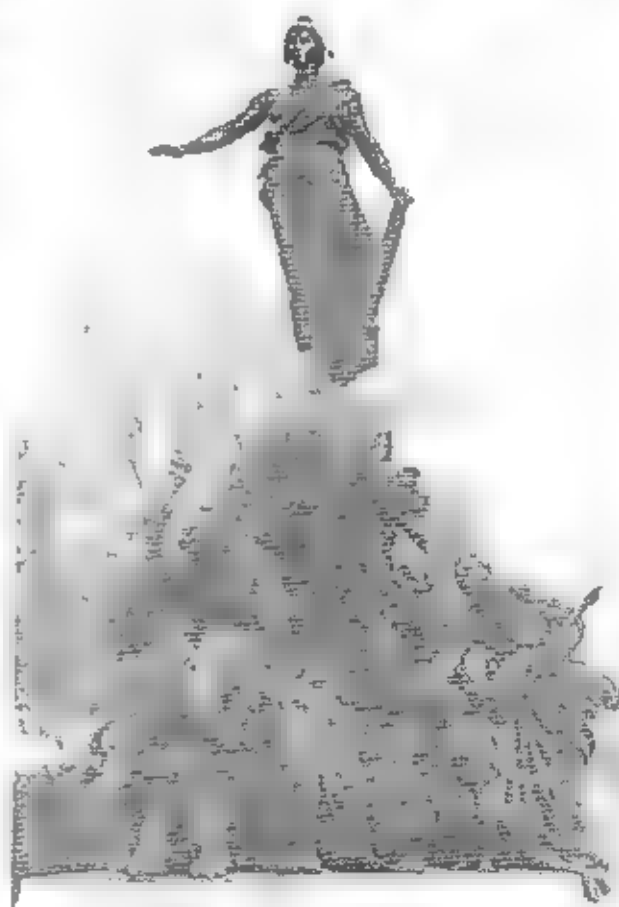
Capela edificatului *Cranta Pații*
Judeatului Paris

Paris proiecta pentru monumentul *Triumful Republicii*, punându-și arta în serviciul ideilor politice. Iar Revoluția la Paris după amnistia din 1879 sculptorul a continuat să fie un convins democrat. Ani următori nu dată avea o exuberanță sa licare, marele grup a egorie *Triumful Republicii* (1879 – 1899), aflat astăzi, printre monumentele reprezentative ale Capitalei. Deși Dalou a creat sculptură mică și subiecte inspirate din cotidianul parizian sau breton, opere sale reprezentative sunt compozițiile monumentale *Piatra funerară a lui 4 Blunqui* (1885) ridicată pentru Palatul Bourbon, bustul lui Charon și *Monumentul lui Eugene Delacroix* (1890). În vederea creației monumentului *Munca* Jules Dalou a sculptat sute de muncitori și țărani, variante răspândite în toate țările numeroase nații.

Subiectele intrate în sculptură de către artiștii francezi aveau pentru secolul al XIX-lea valoarea noului, ele fiind afirmate ca mare noutate tematică în istoria sculpturii.

Extrazia de idei orientări și grupurile de artiști francezi din a doua jumătate a secolului al XIX-lea vor asigura spectacolul noutăților manifestate în scena artistică franceză și, mai ales, direcțiile stilistice desprinse din Academicism. Școala de la Barbizon ca și Realismul au fost orientări cu programe estetice deschise către fenomenologia modernă axată

Jules Dalou, *Triumful Republicii*





François Millet - *Angulus (veceania)*

PICTURA

PICTURA DE PLEIN-AIR – PEISAJUL DE PĂDURE

În evoluția morfologică și stilistică a picturii aportul istoric al Școlii de la Barbizon înseamnă legătura între vechea interpretare a peisajului clasic, compus sintetic și realezat la lumina artificială, și noua interpretare dată peisajului prin pictarea lui în *plein-air*, prin studiul efectelor lumii asupra culorilor și ambianței și prin definirea particularităților peisajului localizat geografic.

Păstrând legătura cu tradiția peisajului olandez în ceea ce privește observarea volumetricii formei și modificărilor atmosferei sub efectul climei, pictorii de la Barbizon au realizat o viziune complementară acesteia prin aducerea șevaletelor în *plein-air*.

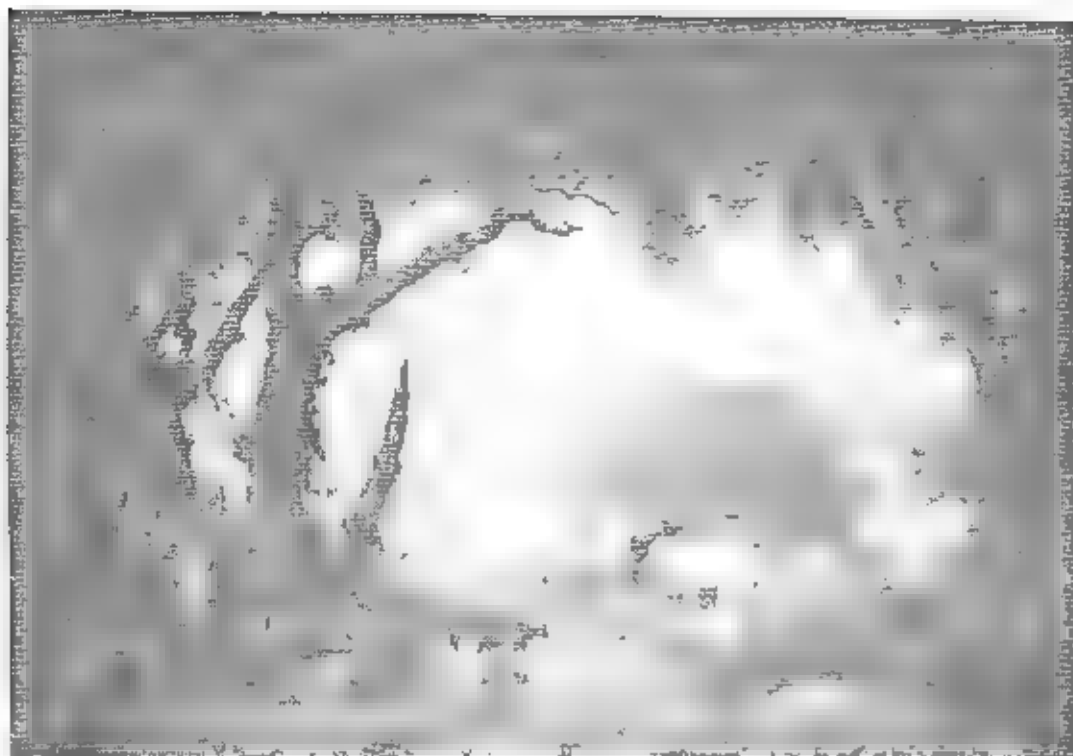
În timpul lui Louis David, peisajul fusese disprețuit ca gen autonom, perioada punând accentul pe

compoziția istorică, considerată cea mai importantă formă dintre genurile picturii.

Reacția împotriva Neoclasicismului, apărută o dată cu pictura romantică, s-a manifestat și în schimbarea opticii asupra ierarhiei tradiționale a genurilor din pictură. Printre altele, peisajul, considerat gen minor, a primit un loc principal în preocuparea unor pictori ca cei din Școala de la Barbizon.

Romantismul, prin accentuarea individualismului, determina creșterea elementelor de subiectivitate și implicarea emoțională.

În abordarea peisajului, subiectivitatea va determina marelui salt către comunicarea stărilor emoționale și afective a artistului. De la tratarea unor elemente cu caracter de permanență, peisajul a trecut la fixarea unor elemente cu caracter emoțional tranzitoriu și la surprinderea atât a schimbării coloristului și lumii anotimpurilor și momentelor de atmosferă luminoasă a surprinderii schimbării calității aerului, cristalin sau de umiditate, cât și a emoției și sentimentului, determinate de natura observată.

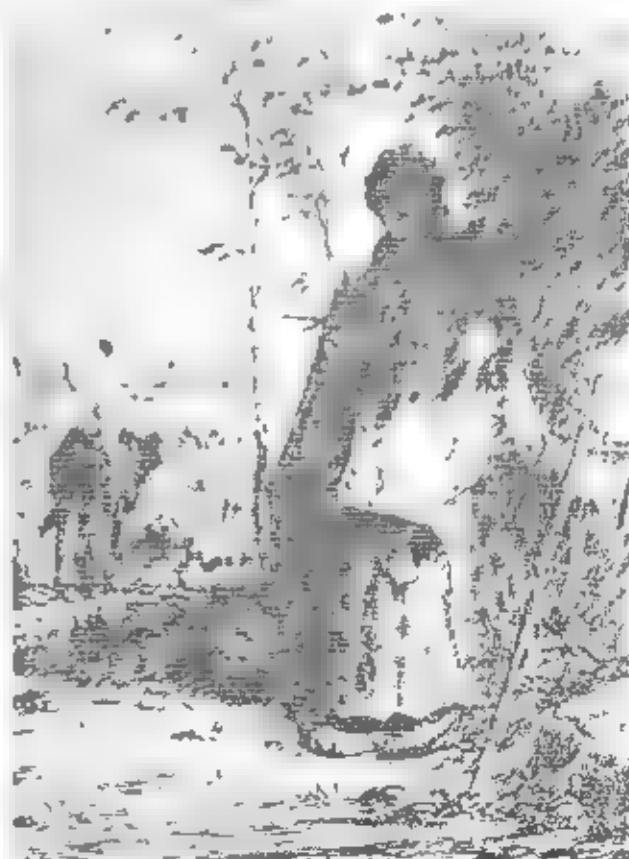


Theodore Rousseau *Landscape with a Tree* (1867)

Jules Duprè *Peasants*



François Millet *Peasants*



Teza clasică susținută de arta lui Poussin și Lorrain în secolul al XVII-lea și concretizată prin crearea peisajului sintetic și fixarea permanențelor de timp, este abandonată. Folosirea structurii imaginii precise și clare, în care se apelează la arhitecturi solide și în care este înocuită teza romantică. În această nouă viziune, peisajul va suferi transformări prin trecerea sa de la caracterul sintetic la fixarea localizării geografice unitare în ceea ce are particular - lumina și hăruit ambianței - și, mai mult decât atât, prin observarea a ceea ce este trecător, adică mobilitatea spațiilor, vremei și schimbarea *eclairage*ului, anvelopii și a întregii atmosferă umiditate.

În acest sens, peisajul de *plein-air* a evoluat în secolul al XIX-lea pe două importante direcții de orientare. Pe de o parte, observarea luminii în cadrul naturii, de pădure, cu problematica și principalele colorisme noi, aparținând Școlii de la Barbizon, iar pe de altă parte, orientarea peisagiștilor englezi către studiul naturii și atmosferei marine. *Plein-air*-ismul picturii impresioniste va evolua pornind de la aceste două direcții de orientare morfologică majoră la care pictura franceză ajunsese în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

În grupul format la Barbizon, lângă pădurea Fontainebleau, pictorii Jean-François Millet, Theodore Rousseau, Charles Daubigny, Constant Troyon, Narcis V. Diaz de la Peña, Jules Dupré s-au constituit ca un grup de răzvrățiți împotriva spiritului academic al Academiei de Artă din Paris.

Retrași în satul Barbizon, ei au ieșit cu sevălele în *plein-air*-ul pădurii de la Fontainebleau, au părăsit ambianța tradițională a atelierelor, lumina de interior fiind abandonată pentru lumina naturală. Evenimentul marchează în secolul trecut o cotitură crucială în evoluția colorismului picturii moderne, atitudinea *plein-air*-iștilor de la Barbizon continuând și desăvârșind experiențele *plein-air*-iștilor englezi, efectuate de aceștia din urmă în cadrul peisajului marin, în atmosfera umedă a plajelor britanice, în spațiul îmbăiat de ocurile lumii și ale norilor.

Pictorii francezi de la Barbizon li s-au alăturat, în timp, artiști din alte țări, printre ei numărându-se și pictori români Nicolae Grigorescu și Ion Andreescu.

Personalitățile artistice care au creat coeziunea grupului de la Barbizon au fost François Millet și Theodore Rousseau.

Theodore Rousseau (1812 - 1867) s-a manifestat la început ca un mare admirator al picturii de



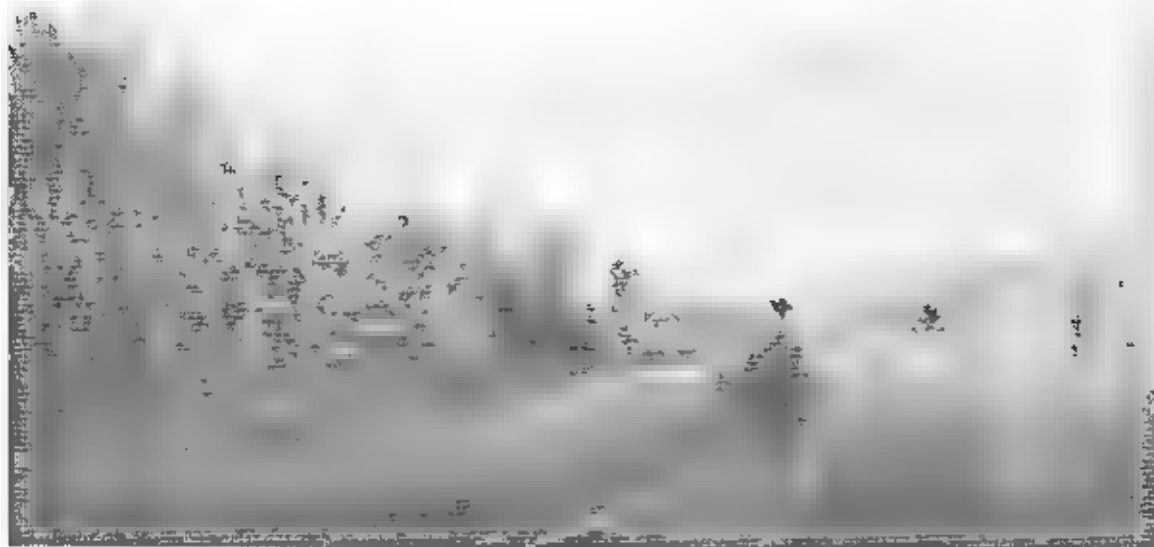
Millet, *Condugătorul de oi*, spre Luvru, Paris

peisaj olandez din secolul al XVII-lea. Atmosfera încălcată cu vapori de apă, ca ceață și un dinuie a tablourilor lui Hobbema, Ruysdael sau Van Goyen îl fascinau pe Rousseau datorită transparenței și fluidității efectelor de acuarelă obținute în pictura în ulei.

Pentru pictorul francez, lumina satului Barbizon și a împrejurimilor, lumina naturală, observată în calitățile dezvoltării culorilor, a devenit subiectul important căruia i s-a devotat cu pasiune. Sursă a exaltărilor coloristice ale formelor, lumina naturală a fost pentru Rousseau forța magică a transfigurării poetice a realității. Dintre peisajele cunoscute, datorate lui Rousseau, amintim *Aleea de castani* și *Coborârea turmelor*, lucrări ale căror viziune și soluții plastice formulează câteva importante nouăți: preocuparea pentru calitățile expresive ale culorilor, vibrarea tușelor sub efectul luminii, precum și localizarea geografică precisă a peisajului. Relațiile cromatice și vibrarea tonurilor surprind modificările culorilor naturii, vegetației, pământului și cerului în diferite

Constant Troyon, *Întoarcerea de la câmp*, Luvru, Paris





Charles Daubigny *Prin vara*, Louvre

momente ale zilei. Contemplarea cerului și a lumii înserării, dezvăluirea roșului – arămii al coroarelor arborilor și ale auriilor pământului sub razele amurgului – au revelat pictorului forme ale unui univers plastic în stare să decidă evoluția estetică în zona stărilor poetice.

Jean-François Millet (1814 – 1875), și el mare admirator al naturii, este pictorul consacrat exclusiv vieții rustice. Personalitatea sa, puternic legată de viața satului francez, concepția gravă și spiritul de sinteză al soluțiilor plastice i-au adus lui Millet considerația și respectul grupului de pictori neconformiști de la Barbizon.

În afara peisajelor, Millet a abordat tabloul de compoziție cu subiecte precum: *Semănătorul*, *Tăranul care altoiește arborele*, *Păstorul*, *Repausul secerătorilor*, *Culegătoarele de spice*, acestea primind în creația pictorului sensuri simbolice. Uneori, Millet atinge expresia mistică a unui real panteism, cum este cazul lucrării *L'Angelus (Vecernia)*, unanim admirată în Expoziția Universală din 1855. Sentimentul de pietate și de cuvânt al personajelor, umilința rugăciunii adresată Divinității și așteptarea Binecuvântării sacre anunță simbolismul operei unui Puvis de Chavannes, care nu va întârzia să se manifeste în reputata compoziție *Sărmanul pescar*.

Viziunea corespunzătoare perioadei panteiste din pictura lui François Millet aduce în contextul artei barbizoniste sentimentul de calm și căldură umană, atmosfera de echilibru și pace, sentimentul acordului omului cu universul.

Aspectele dramatice ale operei pictorului francez sunt conturate în perioada observării unor activități umane de o bine știută durată, etică în care Millet pictează compoziții ca *Tăntarii de lemne*, *Secerătorii*, *Pădurarii*, *Săpători*. Personajele lui Millet sunt aspre și robuste, au severitatea monumentalității.

Deși autodidact, Millet se numără printre pictorii ale căror soluții morfologice au contribuit hotărâtor la evoluția către modernitatea picturii. Observarea culorilor și formelor sub efectele luminii naturale va orienta preocupările lui François Millet spre abordarea paletelor luminoase și folosirea culorilor pure, acestea ajungând la maxima lor intensitate luministică și calorică. Una dintre operele cu puternică rezonanță în epocă a fost compoziția *Culegătoarele de spice*. În această lucrare, Millet folosește cu îndrăzneală procedee noi, precum acordul tonurilor primare – galben, roșu, albastru – și aplicarea *à plat* a suprafețelor de culoare. Prin acordarea culorilor primare și renunțarea la modeleu, înlocuirea acestuia făcându-se cu suprafața de culoare egală ca intensitate, Millet a folosit principii cu caracter revoluționar contribuind astfel la cristalizarea unui nou concept privitor la culoare în pictura modernă. Procedeele au fost reluate de pictorii impresionisti și desăvârșite de pictorii postimpresionisti și fauv.

Jules Dupré (1811 – 1889). Aportul lui Dupré în grupul barbizoniștilor conturează aceeași problemă plastică, legată de efectele luminii asupra culorilor în cadrul peisajului. Sensibila vibrație artistică în fața lumii și culorilor îl situează alături de colegul său Théodore Rousseau.

Preocuparea pentru sinteza formei și sacrificarea deta-ilor, pentru masa mare cromatică se va produce în favoarea ansamblului arhitectonic al imaginii. Soluțiile plastice folosite de pictor sunt dublate de o bogată capacitate expresivă, originalitatea viziunii sale alăturându-se celei a camarazilor săi, Rousseau și Millet.

Charles Daubigny (1817 – 1868) rămâne pentru o vreme consecvent localității Barbizon, pentru că mai târziu să se desprindă de peisajul de pădure și să se stabilească la Anvers, unde va picta peisaje cu apă.

O dată cu această mutație a cadrului de lucru, Daubigny a folosit ca nou procedeu dividerea tușei, soluție plastică revoluționară pentru acel moment al evoluției picturii, reluată insistent și desăvârșită de către pictorii impresionisți.

Constant Troyon (1810 – 1868) îndrăgostit de viața de la țară, surprinde relația dintre om și natură, aspecte caracteristice ale satului francez, evocat mai întotdeauna prin prezența animalelor de povară, întoarse de la câmp, momente poetice ale înserării surprinse în cadrul unor peisaje îmbărate de lumina amurgului.

Prim-planul tablourilor este astfel tratat de pictor încât efectele de clar-obscur reușesc să contureze contraste puternice între lumina de crepuscul și umbrele înnoptării, peisajul fiind întovărașit de prezența animalelor de povară.

Influența lui Troyon asupra picturii lui Nicolae Grigorescu se va vedea în tablourile pictate de acesta în România, în peisajele carelor cu boi.

Narcis V. Diaz de la Peña (1808 – 1876) aduce în pictura barbizonistă noutatea transparențelor și luminozității, observarea naturii sub efectele strălucitoare ale luminii diurne, tablourile sale continuând și lărgind experiențele luminații paletelor barbizoniste.

Noul concept al picturii *plein air*-iste, datorat barbizonismului francez și picturii de peisaj britanice, aducea ca noutate studiul luminii și a atmosferei, afirmarea emoției și a sentimentului în fața naturii și luminii.

În acest climat artistic al trăirilor emoționale, necenzurate de convenșile artei academice, personalitatea proeminentă care va trasa una dintre cele mai pregnante forme de libertate a expresiei poetice va fi Jean-Baptiste Camille Corot (1796 – 1875).

Diaz. În pădure, Lavra. Paris



Considerat „prințul luminii argintii” Corot este unul dintre marii sensibili și lirici ai picturii secolului al XIX-lea. Poet al naturii și luminii în pictură, el a fost în viață un discret personaj, domnic de singurătate și tăcere.

Contemporan cu marile schimbări ale artei franceze și europene din veacul Romanticismului lui Delacroix și al generației lui Ingres, contemporan cu experiențele Realismului lui Courbet cu noutățile mutantismului realist-critic al lui Daumier și chiar cu cele ale pictorilor impresionisti Corot se va afla în vecinătatea grupului barbizienilor. Cu aceștia se va întâlni pe cărările pădurii de la Fontainebleau.

Temperament singuratic, Corot n-a aderat la nici una dintre grupările artistice ale vremii. A fost un solist, un creator de noi principii. A studiat și a călătorit mult în Italia. A admirat arta Renașterii și a apelat la rigorile artei lui Poussin, pe care, deși n-a încetat să-l ironizeze, l-a considerat expert în structurile „secțiunii de jur” de care Corot s-a folosit în tablourile lui totată viața. Pictorul s-a retras în orașele mici ale provinciei franceze și îndeosebi în pădurea de la Fontainebleau, unde se aflau și pictorii barbizieni.

Corot. *Portrait de femme*. Dresda



Corot. *Autoportret*

Opera. Deși, prin formație, pictura lui Corot este înbutară rigorilor clasice ale artei italiene și ale viziunii clasice franceze, deși viziunea pictorului debutează cu tablouri aparținând academismului lui Victor Bertin, traiectoria parcursă de evoluția sa artistică se deplasează de la Clasicism către epoca modernă. Originalitatea viziunii și neobisnuitele modalități plastice folosite de pictor vor crea formule morfologice independente, pregătind apariția Impresionismului.

Sensibilitatea și introspecția de tip poetic, noblețea sentimentului și expresia aristocratică a picturii plasează arta lui Corot la un elevat nivel estetic. Pictura lui Corot se întâlnește cu poezia și muzica. Transferul imaginii se face în sensul abstractizării, sensurilor ei întinsoare. Figurativul este reperabil în elemente recunoscutibile, fără ca ele să rămână în limitele obiectivității realiste, ci primind infuzia transfigurării poetice.

Creația lui Corot poate să fie urmărită în cadrul a trei zone de interes: portretul, nuda și peisajul. Acesta din urmă reprezintă domeniul cel mai valoros al operei sale. Peisaje de pădure sau de oraș din mica provincie franceză, colțuri de stradă sau margini de sat îl preocupă în măsura în care arhitectura naturală sau arhitectura creată compune imagini ordonate de geometrie și de rigori matematice. Impresia degajată



Corot Femeia cu perla, 1865, Paris

de atmosfera peisajelor este de seninătate și calm, de împăcare cu natura. Bucuri a liniștii a pictorului este nuanțată de starea contemplativă, de emoția unei discreții melancolice. Corot este pictorul care, deși supus impresiei din te de natură, va impune ca element dominant sentimentul în pictură. În acest sens el afirmă: „Opera o face nu atât priveliștea, cât interpretarea”.

În peisaj, Corot preferă imaginile luminoșilor de pădure sau colțurile de stradă ale orașului de provincie. Tablourile cu naturi defuse preocuparea lui Corot pentru crearea relației poetice a ființei umane cu integrarea sa în natură. În timp ce portretele dintr-o serie în nume *Femeia cu perla* sunt analize poetice ale stării de reverie sau de melancolie.

În peisajele urbane ale picturii lui Corot, monumentele arhitectonice din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea sunt învăluite de lumina crepusculului. Podul din Montier fixează fizionomia particulară a locului și lumini, dar ambianța aparține stării poetice cu caracter estetic general. Siluetele grațioase ale copacilor, crângurile aurite de lumina crepusculului evocă liniștea, pacea naturii, spațiul tăcut, locul ideal de izo are atât de necesar sensibilor.

Trăsătura dominantă a structurii imaginii pictate de Corot este dată de armătura tramică și logică,

rațională și clară, de tip poussinist. Modalitățile plastice folosite de Corot în peisaj atrag atenția asupra relației picturii de peisaj francez cu tradiția picturii italiene și cu asimilarea viziunii lui Poussin. Formula plastică a peisajului lui Corot are un traseu care pleacă de la tradiția picturii italiene combinată cu viziunea lui Poussin, căreia pictorul îi adaugă particularitățile limbajului propriu.

Modalitățile specifice de expresie folosite de Corot, foarte evoluat în ansamblul căutărilor plastice ale pictorilor din generația sa, îmbină două aspecte principale: *sinteza formelor* dobândită prin geometrizarea și delimitarea volumetrică a formelor în ansamblul imaginii și *spațiul plastic complex* realizat prin perspectiva geometrică uccelliană, dubla perspectivă pierro-francescană și perspectiva aeriană. Spațiul plastic folosește biocularitatea, cu alte cuvinte, formele din prim plan sunt supuse perspectivei montante, iar cele din fundal perspectivei plan ante.

În ceea ce privește culoarea, concepția lui Corot folosește principalele substanțe țâșnitoare cromatice, de la saturarea primului plan până la fluiditatea fundalului. Realizate prin precizia vapoare tonurilor și, respectiv, prin succesiunea planurilor de culoare caldă în prim plan și rece în fundal, rezultă din acestor modalități este vizibil în dispunerea precisă a obiectelor în spațiu.

Corot Catedrala din Chartres, 1868, Paris





Corot *L'entrée des Moines, Laval, Paris*

La Corot, elementul particular al imaginii îl asigură realizarea atmosferei luminoase și luminoase. Expresia artistică este potențată de lirismul discret și de sentimentul admirativ în fața lumii argintii. Forma grațioasă a copacilor, a lucrului și a transparenței apei sunt transfigurate de „cristalul” limbajului poetic, propriu sensibilității lui Corot.

Subiectele preferate de Corot sunt acele în care este prezent spectacolul de lumină a amurgului. Acesta este momentul în care formele se estompează, razele solare fac un drum marșant și în același timp stabilesc mai multe valori, comparativ cu ora prânzului când lumina cade perpendicular. Peisajul devine, în acest mod, un fel de armonie luminoasă, fără ca lumina să atace formele în structura lor. Culoarea, concepută în raporturi mari de mase cromatice compacte, păstrează nuanțele în interiorul plăcelor de culoare. Etajarea calorică a culorilor urmează succesiunii frontale a tonurilor calde și a tonurilor reci în zone juxtapuse orizontale.

Cromatică din prim-plan este susținută de tonuri calde, planurile următoare se succed în etajarea succesivă a tonalităților reci și calde. Alternanțele calorice de cald și rece completează perspectiva geometrică. Substanța cromatică, bine hrănită de pigment și așezată în strat compact a primului plan, primește alăturarea daturilor culorilor transparentizate gradat spre fundal. Inefabilul intensităților și contrastelor valorice este perceptibil în nuanțarea și gradarea succesivă a planurilor de lumină. Aplicarea subțire a stratului de culoare anunță transparențele Impresionismului. Pictură de *plein-air*, peisajele lui Corot trăiesc, în întregime, modificările luminozității paltei. Pictor al transparențelor lunare, Corot este poetul tonurilor flade de sifid și al gurilor perlate.

Interesul formulat de Corot pentru problemele lumini și culorii, pentru obținerea reflexelor și transparențelor anunță în pictura franceză și europeană a vremii Impresionismul, asigurând saltul către experiențele picturii următorului secol.

Concepția artistică a lui Corot impune un conținut filosofic raportat la relația armonioasă dintre existența umană și natura rurală sau ambianța urbană. Concepute în armonia, pacea și tăcerea de tip panasian, Corot elimină tipul de conflict existențial, de orice natură.

Viziunea sa urmează conținutul filosofic într-o interpretare sensibilă, încărcată de lumina transparentă și de poetica sentimentelor. Evanescentul ambianței de crepuscul îl incântă. Sensibilitate de tip reflex va a lui Corot se abandonează fascinației naturii, spațiului pădurii și cerului.

Viziunea lui Corot este fundamental unică dezvăluind o poezie a ambianței, a vibrației aerului, unică în istoria picturii. Spațiul recognoscibil încărcat cu amplitudinea vibrațiilor subiectivității artistului primește monumentalitatea dobândită prin folosirea dublei perspective pierro-francescane.

Corot *Toileta*



Noutățile plastice aduse de Corot în cadrul limbajului sunt multiple și au valoarea aportului fundamental în problemele de *eclairage* și de colorism ale picturii de la sfârșitul secolului trecut.

Pictura lui Camille Corot face trecerea de la viziunea clasică la cea modernă prin interpretarea poetică, artistul fiind unul dintre precursorii impresionismului și nu al barbizonismului. Experiințele barbizonismului, ale înțelegerii vestimentare ale unor procedee plastice impresioniste, se desfășurau în vecinătatea operei lui Corot în aceeași ane de preocupări morfologice fără însă ca ele să atingă marea transfigurare expresivă din opera lui Corot.

Spre deosebire de viziunea barbizonistilor restrânsă la caracterul local al imediațului peisajului de pădure, conținutul operei lui Corot se referă la emoții trăite de artist în cadrul cotidianului urban sau rural. Tablourile lui etectuează trecerea de la particularități locale ale peisajului la transfigurarea lui poetă și la rafinate valențe estetice.

Caloarea dispusă *à plat*, în plaje mari de culoare, alternanța dilușilor pigmentare, etajarea raporturilor calorice creează un univers morfologic fundamental nou, premergător picturii impresioniste și postimpresioniste.

Primele sinteze de geometrizare și de arhitectonică a formelor, deamutarea lor volumetrică în perspectivă prismatică pregătesc experiențele lui Pissarro, Seurat și Cezanne.

Jean-Baptiste Camille Corot „prințul luminii argintii”, figură singulară în arta franceză, rămâne marele poet al naturii, pădurii și peisajului urban francez, autorul transferului imaginii din recognoscibil în sensibil, creatorul peisajului vestitor al artei moderne.

REALISMUL

Gustave Courbet (1819 – 1877) Personalitatea și creația lui Courbet sunt comentate critic și ușor ironic de către un istoric de artă, deoarece pictorul se considera „cel mai de seamă om din Franța”. Autodidact, Gustave Courbet a făcut demonstrația talentului și temperamentului său artistic, neobișnuit de puternic. Ceea ce Courbet aducea nou în pictură și, poate, supărător pentru unii critici, era observarea nescutită a aspectelor de viață, a situațiilor trăite de oameni la temperatura constantă a prozei cotidianului.

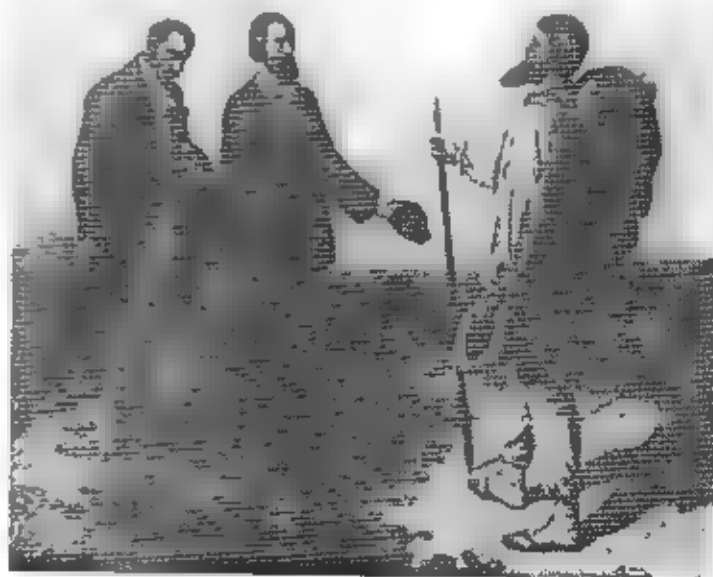


Corot *Amnuri din Italia, Caste, gandolfo*

De fapt, în pictura lui Courbet, evenimentul excepțional este coborât la condiția banală. Alăturarea urâtului și frumosului este pentru pictor o condiție firească și naturilă a existenței în natură și societate. Coexistența urâtului cu frumosul, fără intervenția artistului, fără ca acesta să se erijeze în dirijorul absolut a ceea ce trebuie sau consideră că nu trebuie inclus într-o imagine estetică au creat pentru Courbet referința la întâmplător.

Courbet este deschizătorul unui nou curent în pictură. *Realismul* picturii lui Courbet afirmă teza neidealizării subiectului inspirat de realitate. Pictorul considera că în natură frumosul nu există ca un ansamblu încheiat, el fiindând incomplet ca element răspândit doar în contexte eterogene. În consecință,

Gustave Courbet. *Bună ziua, domnule Courbet*





Courbet. *Înmormântarea de la Ornans*

artistul nu are datoria să aleagă din natură doar elementele frumoase și din ele să creeze un ansamblu în întregime frumos.

Viziunea neidealizată a lui Courbet implica observarea obiectivă a realității concrete. Neînfrumusețarea realității, respectarea formelor și urmărirea recunoașterii bătăliilor lor în pictură, face ca, în final, imaginea să nu prezinte selecții de tip afectiv. Spiritul și temperamentul artistului sunt prinse în proza existenței, orizontul poetic lipsește.

Courbet interpretează constatativ. El nu distinge sau nu dorește să sublinieze unele aspecte importante de altele secundare, deoarece pictorul le consideră echivalente.

De fapt, Courbet nega postularea frumosului ideal. Realismul său se caracterizează prin preocuparea observării aspectelor obișnuite ale realității din jur, fără implicarea sa emoțională, afectivă ori sensibilă. Tematica operelor sale, inspirată din aspectele obișnuite ale existenței pariziene sau ale provinciei franceze, i-a oferit pictorului subiecte cu caracter minor. Preocupat de cotidian și efemer, pictorul nu a reușit să desprindă semnificații perene.

Consecință a participării la Comuna din Paris, Courbet este exilat în Elveția, continuând să lucreze la fa, de protestatar, refractar oricărui principiu sau program estetic contradictoriu spiritului său liber.

În 1877, pictorul a murit în exil, victimă a falșului său eroism și a gesturilor de pseudorevoluționar.

Opera. Debutul pictorului s-a conturat în jurul anilor 1849, pentru că în următorii ani, Courbet să creeze aproape în totalitate operele sale, generatoare de polemică. Spiritul militant al lui Courbet s-a manifestat încă înainte de 1848, artistul considerându-se prin concepția sa printre reformatorii sociali ai epocii. Lucrările: *Spărgătorii de piatră*, *Portretul lui Proudhon*, apostolul socialismului, *Portretul lui Jules Vallès*, viitorul redactor al publicației „Strigătul Poporului”, sunt relevante pentru opțiunile politice manifestate ale lui Courbet.

În contextul generației sale, Courbet a șocat adeseori cu unele opere a căror viziune artistică formula excesiva preocupare de sine a pictorului, vizibilă îndeosebi în autoportretele intitulate *Bărbatul cu centură de piele*, *Omul cu pipă*, *Omul cu câinele negru*. Titlurile unor asemenea opere ilustrează importanța propriei persoane, după cum tablouri precum, *Femeie pieptănându-se*, *Domnișoarele pe malul Senei* sau *Domnișoarele de la țară* conturează atitudinea pictorului interesat de subiecte fără amploare și, mai ales, fără caracter generalizator. Atenția acordată universului terestru și subiectelor nepretențioase este vizibilă în compozițiile: *Trezirea*, *Întâlnirea numită și Bună ziua*, *Domnule Courbet*, *După amiaza la Ornans*, amplă compoziție *Atelierul* sau monumentală compoziție *Înmormântarea de la Ornans*. În afara acestora, Courbet este autorul a numeroase peisaje, portrete, nuduri și naturi statice, opere a căror frumusețe picturală pune în valoare strălucirile însușiri ale pictorului francez, calitățile sale reale de maestru al penelului.



Courbet. *Acteul pictural*

În problemele de morfologie plastică, deși este un odidic, Courbet rămâne un mare pictor. Tablourile lui fascinează prin frumusețea în sine a picturii. Limbajul plastic este bogat și expresiv, înzestrat cu o remarcabilă forță picturală. Courbet apelează la pensușia energetică și la tușele puternice, la masa cromatică generoasă și consistentă. Cromatica picturilor lui este susținută de acorduri retinute. Materia picturală evoluează în gradarea substanțialităților bine hrănite de pigment. Pasta abundentă și densă, este adeseori aplicată cu cușitul de paletă, artistul preferând straturile impact de culoare, pasta groasă și suprapusă.

Una dintre compozițiile lui Courbet, cu totul remarcabilă ca forță plastică și evocare a aspectelor prozaice ale vieții, este *Înmormântarea de la Ornans* (1850). Lucrarea a provocat scandal. S-a spus despre această compoziție că este o imagine dedicată urâtului, lipsit de noblete, cultul urâtului fiind împins mai departe ca oricând. Portretele desfigurate de bătrânețe ale bărbatilor, chipurile schimonosite de ipocrizie ale bătrâneorilor rude ori și ale apropiatilor defunctului, participanți la înmormântare, sunt într-adevăr de o urâțenie grotescă. Biologicul este adânc în riduri și grămase. Rictusuri și răutăție alcătuiesc un impresionant spectacol al dezumanizării. Cu această operă, Courbet se dovedește a fi un adevărat pictor al realității.

Spiritul realității, prezent în creația unor pictori precum Caravaggio, Louis Le Nain, Ribera sau a unor „mici maeștri” din diferite școli naționale, s-a manifestat ca formă a interesului artiștilor pentru aspectele imediate ale realităților modeste din jur, pentru subiecțiile cu valoare particulară inspirate de personaje aflate la marginea societății. Aria unui artist de geniu, precum Velázquez, este inspirată de adevăruri profund umane și dezvăluite ca realități, trăite de artis, la înaltă temperatură emoțională.

Realismul formulat de creația lui Courbet nu este doar expresia sentimentului de independență a propriei individualități a pictorului, ci este și rezultatul unui curent de opinie, apărut la mijlocul secolului al XIX-lea, urmare a evenimentelor politice și sociale petrecute în Franța și ilustrat în artă ca reacție estetică antiromantică.

Realismul afirmat în concepția artistică franceză în deceniile VI – VII ale secolului al XIX-lea definește un mod de abordare obiectivă, programată deliberat în ceea ce privește raportul artiștilor cu realitățile sociale și cu aspectele existenței obiective, prin evitarea lirismului și idealizării sau fantasticului.

Aportul concepției realiste a operei lui Gustave Courbet înscrie una dintre paginile cele mai proeminente ale picturii moderne a veacului al XIX-lea prin conținutul și atitudinea sinceră a artistului față de realitățile vremii lui și prin înalta calitate plastică și



Courbet. Autoportret

factura picturală din datorate remarcabilei forțe plastice și puternicului temperament artistic al pictorului francez. Mai mult chiar, încrederea orgolioasă în propria valoare l-a făcut pe Courbet să afirme „După părerea tuturor, eu sunt cel mai de seamă om din Franța”. Pictorul mărturisește astfel credința în vocația sa creatoare în destulul afirmări libere a personalității artistice, credință declarată de altfel de artiști în autoportretul său rotund cu următorul comentariu „Courbet, fără deal, fără rol gie”.

Paralel cu Romanticismul progresist, sentimentele realismului artistic la Courbet și ale artei barbizoniștilor, manifestate prin observarea vieții și a realităților concrete din jur, au determinat inspirația și proiecția neidealizată a acestora în artă, conturul unui orizont estetic deschis modernilor.

Spectacolul oferit de pavilioanele rezervate artei în *Expoziția Universală* deschisă la Paris în 1855 a permis evaluarea staturii picturii franceze de la mijlocul secolului al XIX-lea și confruntarea artei naționale cu arta străină. Spectacolul următor de divers al vizionilor conturate în pictura franceză făcea contemporană existența neoclasicismului artei lui Ingres cu romanticismul artei lui Delacroix. Realismul barbizoniștilor alăturat lirismului peisajelor lui Corot distingea estogolismul lui Millet. *Jaran alături de arborele*, calificată drept capodopera *Expoziției*.

Cele unsprezece tablouri semnate de Courbet au fost prezentate în *Expoziția Universală* și alte câtevazeci, în expoziția liberă a artistului organizată de el însuși alături de marele pavilion.

Deasupra ușii de intrare Courbet scrisese cuvintele „Realism. Expoziție și vânzare de 40 tablouri și 4 desene de M. Gustave Courbet. Preț, u. intrării 1 franc”.

Printre aprecierile formulate în epocă, rămân elocvente următoarele rânduri scrise de Theophile Gautier „Astăzi, Italia și-a epuizat miracolul, se odihnește...; ea nu figurază în *Expoziția Universală* decât pentru amintirea ei... Franța, dimpotrivă, a crescut în amploare... Germania... pare a se complăce în esteticele artei... Această școală, cu totul intelectuală, disprețuiește culoarea, măiestria penelului, plăcerea tușei”. Belgiei i se recunoaște „strălucirea” în vreme ce Spania „a uitat arta lui Velázquez, Ribera, Murillo, Zurbarán și chiar arta lui Goya... școala spaniolă este confundată cu școala franceză.” Impresia bună produsă de arta franceză a fost împărțită doar cu rezultatele școlii engleze de peisaj, remarcate prin originalitate și savoare plastică.

Expoziția Universală din 1855 a marcat un moment important în favoarea artei. În mijlocul produselor industriale, locul de onoare a fost rezervat artei internaționale a epocii. Unușul spațiu expozițional de douăsprezece hectare a asigurat neobișnuit de amplă etalare a tablourilor ce or 1200 de participanți, pictori europeni și americani. Pe fundalul evenimentelor istorice ale războiului Crimeii și cortegiului de mizerii și epidemii desfășurate în timpul celui de-al Doilea Imperiu, atitudinea oficială față de cultură i-a redat Franței rangul.

În efervescența culturală a Parisului, Realismul, mișcare artistică admisă, dar neacceptată, era în plină luptă pentru confirmare.

Aceștia neconformiste supărătoare și provocatoare ale lui Courbet au fost subiect de scandal permanent atât pentru marele public cât și pentru reprezentanții criticii ale căror atacuri au cunoscut forme dintre cele mai violente. Și totuși, ironia adresată de presă picturii lui Courbet nu a putut opri imitarea acestora asupra contemporanilor. Cu tot zgometul produs de tablourile pictorului, devenite manifeste politico-sociale, caracterul exploziv al concepției lui Courbet va influența și va avea efecte imprevizibile în creația contemporanilor.

Realismul lui Courbet se manifestă în atitudinea pictorului împotriva artei idealizante împotriva artişilor dispuşi să lărgeze realitatea. Courbet era un realist prin capacitatea de a crea o imagine concretă, fără ca arta să se lăture de ea accente critice la fel de înese precu cele de la Daumier.

REALISMUL CRITIC

Honoré Daumier (1808 – 1879) Celebru ca litograf şi caricaturist, Daumier a marcat arta franceză cu personalitatea sa prin abordarea în chip original a artei grafice, a picturii şi a modelajului. Reprezentativ pentru arta franceză şi arta universală, numele său îşi doborâza reputaţia nu numai în atitudinea critică manifestată faţă de regimurile politice ale Franţei monarhice din timpul naşterii Bourbonilor, regimului lui Louis Philippe, susţinător al cercurilor burgheziei financiare, şi instaurării celui de Al Doilea Imperiu, ci şi forţei plastice excepţionale, concretizată în surprinderea patetică şi astutoare a aspectelor dramatice ale realităţii politice ale Franţei secolului XIX. În Realismul critic apărut în Franţa are isărcă ca reprezentant strălucit pe Honoré Daumier.

Născut în sudul Franţei la Marsilia, Daumier s-a pregătit pentru belle-arte la Paris în atelierul unui litograf, urmând apoi cursurile unei academii libere şi studiind cu pasăune amănunţite şi pictura lui Rubens. Succesul în grafică în atmosfera animată de spiritul democratic al atelierului lui Charles Ramelet îi va motiva formaţiunea serioasă de gravor, contaminându-i sensibilitatea, asociată cu semnele simpatiei pentru temele democratice. Primele planşe ale lui Daumier apărute în 22 iulie 1830 în publicaţia „Siluete”, ilustrează caracterul realist-critic al interpretărilor artistului, încă înainte de 1848.

Din 1831 este angajat la cotidianul „La Caricature” unde face grafică politică, spiritul său critic fiind penalizat cu intrarea la închisoarea Sainte-Pelagie.

Din 1830 şi până când îşi pierde vederea, grafica politică şi morală zăitoare înscrisă în paginile din „La Caricature” şi „Le Charivari” comentează cu virulenţă toate trei regimuri politice în care s-au desfăşurat evenimente politice ale Franţei cunoscute de artist. Se poate spune că Honoré Daumier a amplificat aria realismului artei lui Courbet prin comentariile protestatare ale caricaturilor sale şi prin spiritul acid al



Daumier, *Rue Transnonain, le 15 Avril 1834*

satiriei politice al plângerilor şi deseneelor făcute în paginile revistelor „La Caricature” şi „Le Charivari”. Nemurtoarele imagini ale vieţii politice franceze ale epocii 1830 – 1871, personajele satirizate în ei purtău monarhului Louis Philippe şi a c slujitorilor acestuia, litografiile cu caracter caricatural având ca personaje şi subiecte principale figura lui Bonaparte şi Prusia au marcat paginile publicaţiilor cu forţa curajului şi atacului deliberat.

Concediat în 1860, pe trei ani, de la „Le Charivari”, Daumier se dedică picturii. Aptitudinile sale excepţionale în surprinderea formelor expresive, caracterul pătrunzător al tipologiilor umane şi situaţiilor particulare i-au îndreptat încercările nu numai în pictură, ci şi în sculptură în modelarea lutului. Astăzi, caracterul modernităţii vizuale a lui Daumier, în îngroşarea expresivă şi şarjarea caricaturală a

Daumier, *S-a zis cu Lafayette! ... Aşa-i trebuit, omşce*





Daumier, *Complotul de la 1834* (detaliu)

s lucrurilor sau fizionomiilor și sentimentelor îl descoperă pe un precursor al Expresionismului modern.

Artista moare la 71 de ani în condiții modeste într-o locuință dăruită de prietenul său pictorul Corot.

Opera. Marea creație și genul lui Daumier pot fi amănunțit caracterizate prin satira politică având ca temă satiră adresată abuzurilor monarhiei, reacțiunii burgheze și clericale. Printre cele mai violente critice din grafica lui Daumier sunt comentariile referitoare la regimul monarhic restaurat al lui Louis Philippe. Imaginativ și tipic digestiv, regele este caricaturizat sub formă de pară. Prozaic, obtuz, Louis Philippe este definit ca personaj, ostil aspirațiilor democratice ale poporului francez. Litografiile lui Daumier i-au adus monarhului numele de "Regele Pară". În colaborarea stabilă în cadrul editurii, legende imaginilor completează caracterul critic al litografiilor executate de artist. Comentariile îndrăznețe adresate organelor oficiale de reprimate a drepturilor democratice primesc forma protestului artistului în litografiile ca aceea intitulată ironic *Libertatea presei*.

Secenele zguduitoare ale reprimării mișcărilor de stradă sunt evocate în imagini tragice ale acelor zile și nopți pariziene, immortalizate de Daumier în compoziții cu caracter simbolic. Gravuri cutremurătoare precum *Rue Transnonain* sunt inspirate de realități și scene văzute și trăite de cetățenii Parisului în aprilie 1834.

După înfrizarea caricaturii politice în 1835, Daumier s-a îndreptat spre satira de moravuri, criti-

când și atacând corupția justiției și burgheziei într-o epocă în care literatura lui Balzac și Flaubert dezvoltă anplu aceeași problematică.

Cele două litografii din 1840 "pese" aduce în scenă un personaj *Robert Macaire*, devenit repede celebru pentru cinism, escrocherie și profit. Robert Macaire, profitând din zeră, amestecându-se în societăți pe atunci organizate ca societăți de emigrare în America și profitând de calitatea lui de susținător al Bursei. În succesiunea an de an a situațiilor politice și fac apariții în creația lui Daumier tipologii reprezentative satirizate de artist, tipuri dintre care este de amintit personajul *Ratapoul*, agentul de poliție secretă de propagandă electorală. Caracterul rolul smulgător înășu or, ca o decodificare a minciimei, a minții și inspirat crearea satiră de *Macaire* intitulată *Puntea legată*. Litografiile dedicate sistemului legislativ din regimul monarhic imaginează judecatori într-o uriasă pânză de angustie răz sume nestăvite generate de corupția sistemului monarhic a Restaurării.

În caricatura de moravuri, Daumier surprinde coluri de stradă, periferii pariziene în câteva momente ale zilei, personaje în costumele epocii, purtând amprenta profesiei și a clasei sociale. Aspectele surprinse de Daumier au forță evocativă, coordonate realității. Imagini văzute și memorate în chip ușurilor până la mici detalii de viață i-au adus lui Daumier admirația și elogiile contemporanilor. Baudelaire însuși comenta "capacitatea uluitoare a pictorului de a memora situații și capacitatea reproducerii lor" pictor după timp îndelungat.

În litografiile și desenele Daumier folosește linia liberă, grafia încărcată nega și disconturul. Accentele sunt concepute în alternanță cu pata, imaginea este valorată și tinde să devină grafică picturală. Sensurile curbe și incisive, ritmul alert și vivace conduc spre definiții caracterologice. Grafia valorată însuși în albul hârtiei modelază expresiv atitudinea și mișcările, sugerează sculptural formele. Daumier întrerupe continuitatea lumii, inserția se îmbogățește cu accente dramatice se inserie dinamic vibrând gruniele și efectele luminoase de tip pictural. Viziunea complexă a plasticității formelor îl descoperă pe Daumier în calitățile sale de desenator, pictor și sculptor.

FRANȚA

ÎN ULTIMILE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA



Charles Garnier *Opéra Paris*

ARHITECTURA

Parisul modern nu poate fi imaginat fără câteva reprezentative monumente din care fastuoasa clădire a *Operei* și arhitectura metalică a *Turnului Eiffel*. Arhitectura cu structuri metalice a dat lumii cunoscute capodopere în rețeaua de or două palate, *Grande Palais* și *Petit Palais*, somptuosul pod *Alexandre III*, clădirea *Gare Saint-Lazare* și *Hôtel de Ville* din Paris. Sfârșitul secolului al XIX-lea a adus ca nouă și excepțională în inginerie și în arhitectură folosirea metalului și decorativă a fierului, fontei și aramei.

Se poate spune că în epoca metalului își trăia suprematia la Pașioanalele de expoziții internaționale, precum *Cristall Palace* din Londra și *Expoziția Universală* de la Paris din 1889 au folosit cu precădere structurile metalice.

Construcția de inginerie, **Alexandre Gustave Eiffel** (1832–1923), care i-a dat numele monumentului, *Turnul Eiffel* a fost realizat între 1887 – 1889,

inaugurarea făcându-se în martie 1889 la *Expoziția Universală*.

Sprijinită pe patru picioare, structura metalică a *Turnului* atinge înălțimea de 320 m. Decorajia lanțelată în *Stil Nou* cuprinde 1.200.000 piese metalice, purtate cu orgoliu de silueta *Turnului* până în zilele noastre sfidând astfel toate sarcasmele și melancolia cu grație arta industrială.

Urbanismul francez din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea a înregistrat spectaculare performanțe. Datorită autorității primarului Haussmann (**Baron Georges Eugene Haussmann** - Directorul lucrărilor publice al regiunii Paris în timpul celui de Al Doilea Imperiu), sistematizarea unor cartiere pariziene a fost realizată în perioada 1853 – 1870 prin construirea Marilor Boulevarde și a arterelor mai mici de circulație. Haussmann a protejat străpungerea de străzi și reconstrucția clădirilor, prelungirea arterelor către întâlnirea cu piețe publice marcate de un

monumentală – fântână, precum și aerisirea spațiilor cu parcuri și zone verzi. Învăderarea așezării orașului în planul urbanic medieval al străzilor și dezvoltării urbane confirmă noul principiu al schemei radiale cu cercuri concentrice. Haussmann s-a lansat într-un îndrăzneț proiect de demolare și reconstrucție sistematică izvoată din extraordinarele eforturi științifice și vizionare similare. Haussmann a determinat astfel trecerea de la Parisul medieval la Parisul eret modern prin asigurarea funcției de rețea pe marile artere și prin înălțarea comună către Sena, de o parte și de altă, a Parisului pe nămețosele poduri construite în aceeași perioadă. Tot Haussmann a gândit construirea căilor ferate și a celorlalte astfel înălțate structuri operașionale să crească continuitatea profilului arhitectural pe toată lungimea bulevardelor.

Viziunea modernă a urbanității și arhitecturii a creșterea influențat dezvoltarea unor orașe europene precum Londra, Viena, Berlin, Budapesta.

Spektacolul urban al elegantelor spații publice ale Parisului a căsă și Rodeo în care înconjurau *Palatul Imperial*, cartierul aristocratic cu *Hotels particuliers* și cele prețioase publice, *Domus* în vizitor și *Pantheonul* a fost completat de marile bulevarde și de principalele linii de metrou. În construirea liniei de metrou pariziene de către inginerul **Fulgence Bienvenüe** prima linie a fost concepută să traverseze Capitala din est, de la Vincennes până în vest la Bois de Boulogne. A doua linie, pornind din nord, din Montmartre, trasată să ajungă în sud, în Montparnasse, s-a încheiat în primul an al secolului al XX-lea.

Înfățișarea Parisului zilelor noastre era aproape completă. *Opera Garnier* și *Turnul Eiffel* erau înfăptuite. În noul peisaj urban ele deveneau monumente emblematice ale metropolei moderne.

Charles Garnier (1825 – 1898) este numele care în ultimul sfert de veac XIX a adus Franței moderne o strălucitoare aureolă. Garnier a studiat în Italia și în Grecia. Rigorile Clasicismului grec ale Renașterii și Barocului italian i-au modelat fundamental gândirea și sensibilitatea. Dintre edificiile construite de Garnier sunt de amintit *Opera Mare* din Paris, *Cașinoul* și *Teatrul* din Monte-Carlo. *Observatorul* din Nisa, precum și numeroase clădiri particulare.

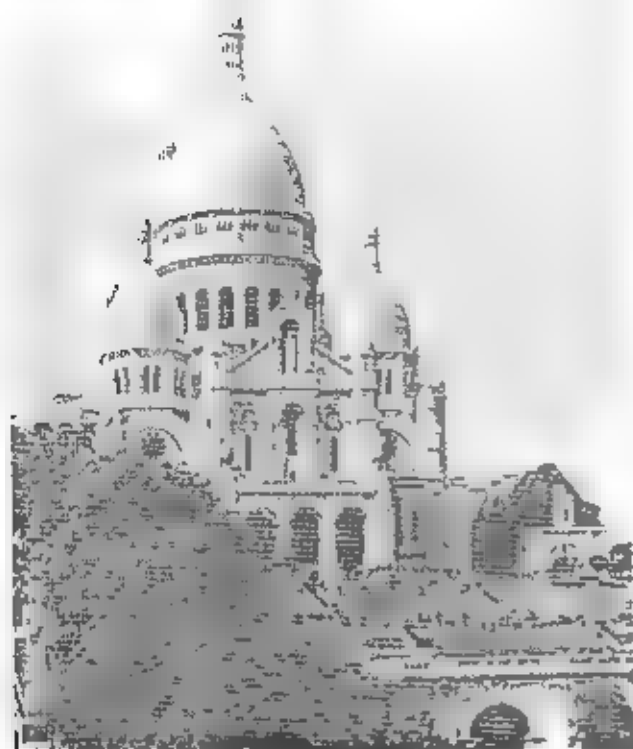
Principala sa lucrare rămâne *Opera Mare* din Paris (1863 – 1874, inaugurată în 1875), adevărată



Alexandre Gustave Eiffel, *Turnul Eiffel*, Paris

operă de artă prin originalitate, armonie a proporțiilor și a articulării echilibrate a elementelor morfologice și ornamentale, aparținente diferitelor stiluri.

Proporția echilibrată, stabilită între corpul clădirii și calota cupolei, impresionează la fel de plăcut ca și raportul bine găsit între primul nivel al arcelor semicirculare de tip renașcentist și nivelul următor al fațadei plăcătă cu monumentală suită a coloanelor gemene. Delimitarea simetrică a clădirii cu frontoane semicirculare împodobite cu reliefuri, încununarea fastuoasă a cornișei cu grupuri statuare înaripate dau ansamblului o expresie festivă, de eleganță și somptuozitate. Deși bogat decorată, compoziția plastică a clădirii este ordonată de rigorile geometriei cartesiene. Fațada este compusă cu impresionantă exigență în distribuirea și dozarea ritmurilor plastice. Efectul de masivitate este atenuat de minunata armonie a proporțiilor, de ritmul graș al alternanțelor plinului și



Bazilica Sacré-Cœur Paris

golului care as gură ansamblului expresia generală de noblete.

Cele șapte arcade în plin-cintru ale primului nivel al clădirii sunt separate de grupuri statuare având în extremitatea orcapătă a edificiului grupul sculptat de Carpeaux, *Dansul*. Etajul fover-ului se deschide prin loggia celor șaisprezece coloane gemene, dublate de mici coloane care încadrează terestrele umbodite deasupra cu medaioane de compozitori. În sfârșit un larg attic sculptat, străjuit de două mari grupuri înaripate sculptate în bronz, așa vizibilă calota domului care acoperă marea sală și frontonul încoronat cu statuia lui *Apollo* înălțând ara. Interiorul ca și exteriorul, dominat de jocul culorilor policrome ale marmurelor și bronzului aurit, contribuie la marea fastuozitate. Magnifica scară și decorarea sălii creează o acordare între atmosfera somptuoasă și poezie. Spiondoarea scării *Operei* a adus lui Garnier clogii uimitorii. Considerată mai frumoasă chiar decât sala de spectacol, scara a fost comparată cu un adevărat altar spiritual.

Exemplu tipic de arhitectură eclectică din a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Franța, *Opera* din Paris a ampus prin concepția lui Garnier bogăția ornamentală a sculpturii și a statuilor, marmurelor poli-

crome și bronzurilor supusă rigoriilor clasice ale compoziției *Section de ans*. Echilibrul proporțiilor și perfecțiunea detaliilor împrumutate din Renaștere sau din morfologia stilurilor franceze ale secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea sunt înfrumusețate de Garnier în armonia desăvârșită a capodoperei.

Opera lui Garnier comentată și acceptată cu acest titlu chiar în Istoria Artelor, rămâne monument emblematic pentru Școala lui Napoleon II cristalizat în epoca celui de Al Doilea Imperiu. Valoarea monumentală și elegantă, afirmată de arhitectul francez a influențat concepția constructorilor din toate țările Europei soluția constructivă și estetică a *Operei* din Paris fiind regasibilă în monumente din Germania și Austria, Italia și țările răsăritene ale continentului.

Grandoarea dată Capitalei de către regele Francei în special de Louis XIV Regele-Solare și de genul marilor arhitecți ai secolului al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea, a primit în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea înfățișarea urbană a marilor artere de trafic. Profilul metropolei moderne a ceea ce este azi *Paris Lumine* a poartă în continuare în mod simbolic expresia eleganței și a grației spirituale, însușire specific franceză păstrată chiar în cazul civilizației tehnice.

Arhitectura religioasă a Capitalei se va îmbogăți în secolul al XIX-lea cu un monument devenit simbol al epocii: *Bazilica Sacré-Cœur*. Biserica, înălțată între anii 1876 – 1910, în urma subscripțiilor făcute, a fost amplasată pe colina Montmartre, impresionanta silueta albă fiind încoronată de un monumental dom. Caracterul votiv al bisericii a adăugat clădirii o criptă foarte mare. Edificiul este servit de campanili înălțate de 80 m care adăpos este un clopot a cărui dimensiune este considerată printre cele mai mari în lume. Mentalitatea estetică a epocii, favorabilă spiritului eclectic a dat naștere în arhitectură unor edificii neobișnuite ca îmbinările stilurilor, în cazul de față biserica reluând o soluție constructivă din stilul bizantin, estetica edificiului subliniind preferința pentru dimensiunea gigantică.

SCULPTURA

Jean-Baptiste Carpeaux (1827 – 1875)
Contemporan cu mari evenimente politice ale Franței și cu schimbări de mentalitate, Carpeaux a devenit unul dintre artiștii reprezentativi ai culturii plastice franceze din perioada celui de Al Doilea Imperiu. Sculptor, pictor, desenator și gravor, format sub

proiecta primele opere noiavoare ale sculptorului printre care amintim răscolitoarea figură întrulată *Omul cu nasul „drobit*

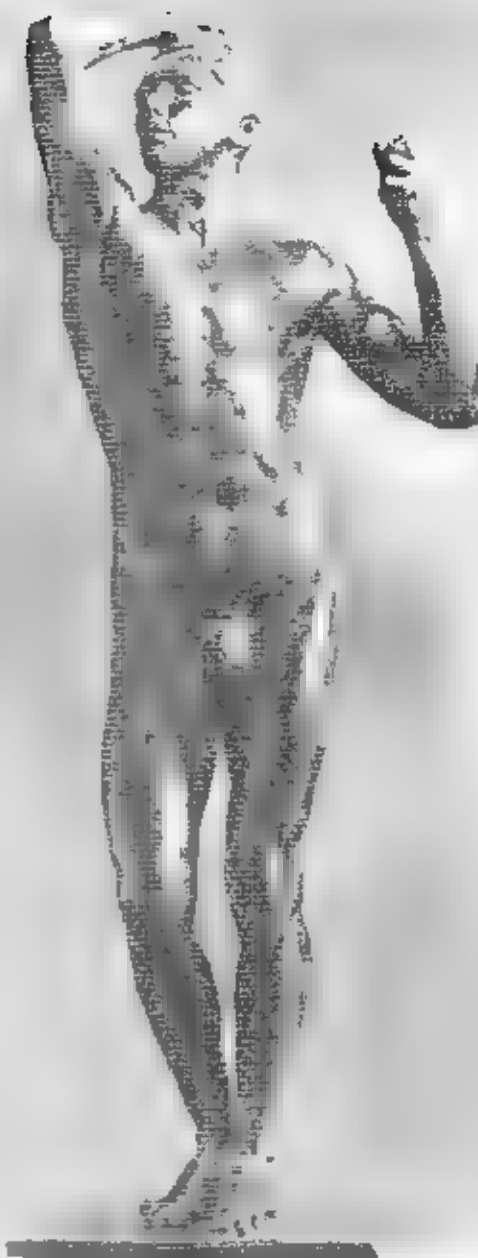
Calătoria în Italia efectuată în 1875 îi revelează genul al lui Michelangelo. „M-am eliberat de academism prin Michelangelo“, se va destăinui mai târziu Rodin elevului și prietenului său, sculptorul Antoine Bourdelle.

În 1876 Rodin dă la viață prima sa capodoperă, *Varsta de bronz*, realizată în Belgia, după care urmează trei a capodopere or *Barbatul care merge* studiu pentru *Stanul Ioan Botezătorul predicând* (1877) *Canalul*, *O umbră* (1880), ultimele două opere destinate *Porții Infernului* comandă destinată Muzeului Artelor Decorative din Paris.

În 1884, mare palatului orașului Caen îi comandă moartea lui *Borghetti din Calais*, subiect evocator al memorabilului eveniment istoric al orașului. Grupul compozițional cu multe personaje a fost încheiat în 1895.

Epoca următoare a evoluției artistice a lui Rodin poartă amprenta prezentei sentimentale a elevului și colaboratorului său Camille Claudel care îi face portretele. În 1884 Frunzele sale este împărțită a două mii inspirată artistică a lui Rodin în următorii ani. Sculptorul a adus la lumină subiecte cu caracter aric, *Sărutul*, *Gândirea*, *Danaida* (1886), opere animate de expresia poetică a mișcării, de elanul emoțional și trăirea vibrantă a vieții. Marmuri cioplite și finite cu sensibil tact, încălitate cu freacății, subtil al formelor, necunoscut până la acea dată în sculptura universală, sunt relevante pentru noul concept de *formă picturală* și *structură spațială* a sculpturii.

Indraznețele soluții folosite de Rodin încep să apară cu fiecare operă. Evoluția către sculptura secolului al XX-lea se proiectează într-un grandios spectacol al dinamicii structurilor axiale divergente. Cunoașterea desprindere a concepției sculpturii lui Rodin din principiile verticalei stabile și monotone a structurilor monodirecționale, folosite până atunci de cei mai înflămrați sculptori, se vedește în *Pasul sau Barbatul care merge*, operă sculptată doar după un an de la crearea *Varstei de bronz*. Problemele abordate de Rodin în *Pasul* anunță principiile fundamentale ale

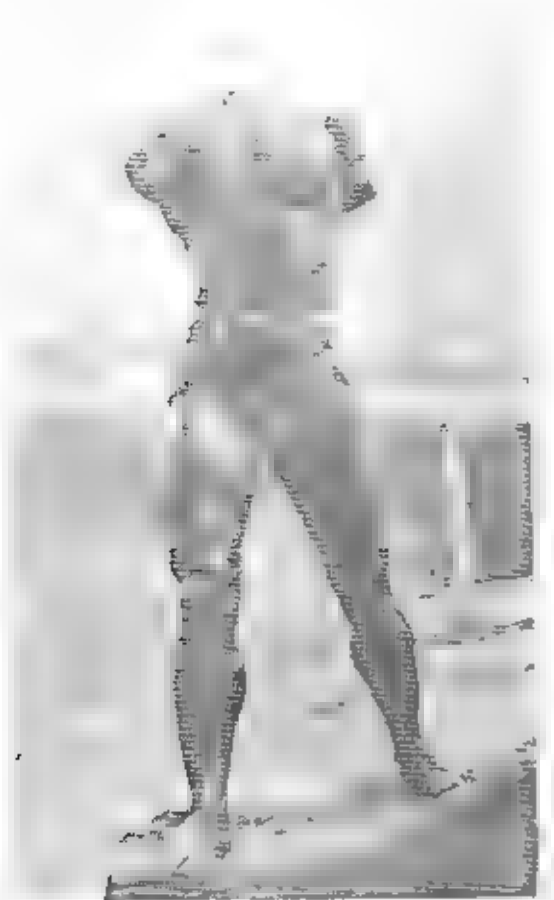


Rodin *Varsta de bronz* Litu. Paris

concepției sculptorului despre *structurile spațiale*, diversificate, mai apoi, în soluțiile *Gânditorului*, *O umbra*, *Eva*, *Femeie ghemuită* și *Durerea*.

Structuri ghemuite sau structuri concentrice folosite de Rodin le-au fost adăugate de marele sculptor structurile deschise, fracturarea continuității axelor și sincoparea articulațiilor axiale.

Apreciat ca „impresionist“, *modelajul vibrat expresiv* al formei și materiei trăiește sub efectul luminii. Soluția, necunoscută până atunci în sculptură, descoperă în operele lui Rodin însușirea *picturalității*



Rodin *Pisa*, sau *Bărbat cu mîni*

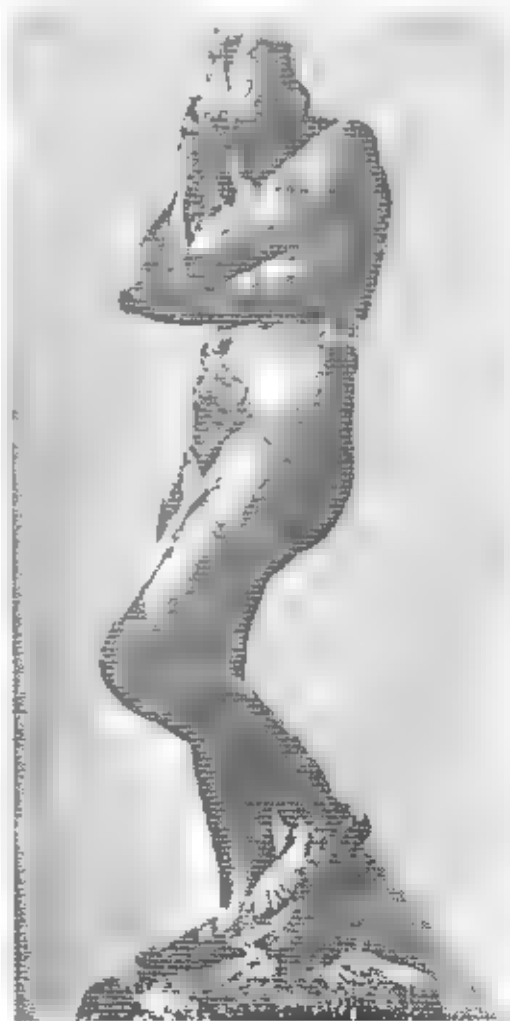


Rodin, *Marcelin*, *Înalt Bărbat* sau *Marcelin*

Rodin *Prima Leie*



Rodin *Leie*





Rodin *Borghesi di Calais*

Rodin *Amore e Psiche*



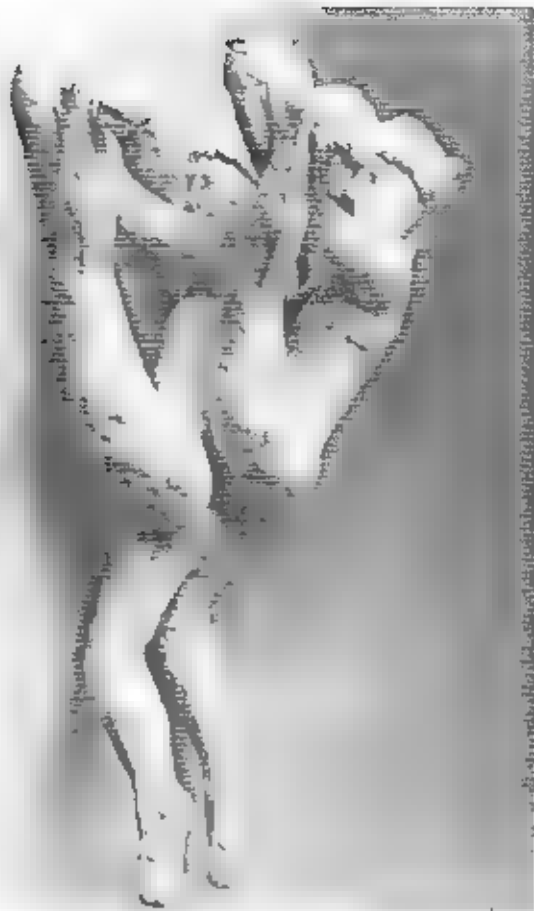
Rodin *Fiorente del*





Rodin. *Femeie ghemuită*

sculpturi, transfigurate poetic. Lumina alunecă fremătător și mătășos pe bronzuri și pe marmuri, este reținută inegal pe rețelul formelor. În imprevizibilul joc al umbreilor și luminii, suprafața dezvăluie expresiv trăiri, emoții sau ecouri ale evenimentelor trăite, văzute sau năginate. De la *Borghesi din Calais* până la *Dauid* sau *Cea care a fost frumoasa armurăreasă*, sculptura trăiește înnoirea cu fiecare operă a lui Rodin, oricare dintre lucrări marcând un salt în conceperea spațială a formei și a structurilor axiale. Întâlnirea lui Rodin cu opera lui Michelangelo a fost cheia revelațiilor de mai târziu ale marelui sculptor francez. Comparând sculpturile lui Michelangelo cu sculptura clasică greacă, Rodin a formulat axiomele de mai târziu despre spațial. Privind *Diadumenul* lui Praxiteles, Rodin atrage atenția „[] iată [] umarul este ușor înainte, piciorul este retras înapoi, [] nivelul umerilor mai jos către dreapta, nivelul șoldurilor mai jos către stânga [] și pe ansamblu, iată legănarea navelor



Rodin. *Muscure de dans*

Rodin. *Iris, mesagera zedelor*



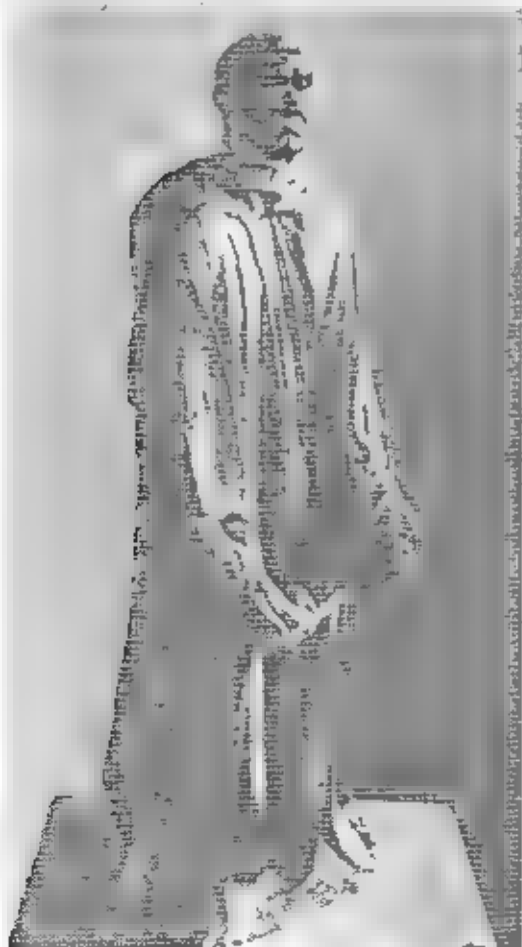


Rodin. O ambra detaliu din *Poarta Infernului*



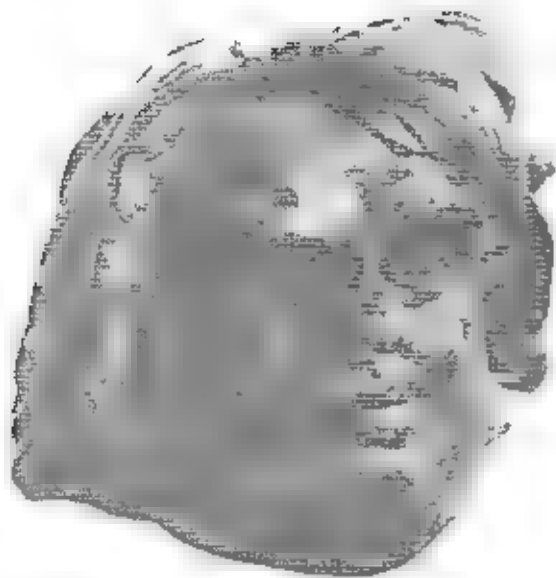
Rodin. Candidatul detaliu din *Poarta Infernului*

Rodin. Jean d'Arc detaliu din grupul statuar
Borghezi din Calais



Rodin. Eustache de Saint-Pierre detaliu din grupul
statuar *Borghezi din Calais*





Rodin *Buzuc*



Rodin *Portretul lui Carpen*

Rodin *Gandirea*



Despre axul vertical median, Rodin notează: [.]
 „treacand prin mijlocul gâtului străbate apofiza tibiei
 piciorului drept în același timp cu poza liberă a picioru-
 lui stâng” Privind o statuie a lui Praxiteles, sculptorul
 francez observa „aplecarea umerilor spre stânga
 aplecarea șoldurilor spre dreapta, nivelul umerilor mai
 sus către dreapta, nivelul șoldurilor mai sus către
 stanga” Observații extraordinare ale lui Rodin,
 gândirea sa despre *forma spațială și structura spațială*
 a compoziției șochează și astăzi prin înțelegerea
 esențială a legilor fundamentale ale *punerii în spațiu*
 Datorită acestor interconexiuni ale asimetriei ansam-
 blului, balansului contrapunctic al axelor, al retragerilor
 și proiectiilor axelor ale masei materiei față de axul
 vertical median, ca și ale ritmului sincopat al ansam-
 blului. Rodin adresa o invitație, neobișnuit de curajoasă
 modulului de vizualizare a sculptatului în condiția existenței
 ei spațial-expresive Este relevantă destăinuirea lui
 Rodin, făcută lui Paul Gsell: „Când m-am dus în Italia
 cu capul plin de modelele grecești pe care le studiasem
 la Luvru, am fost foarte descumpănit în fața operelor lui
 Michelangelo. Ele domneau, pas cu pas, adevărurile
 pe care le credeam definitiv dobândite la te usă! În
 spuncam, de ce această concavitate a torsului, de ce
 acest șold care se ridică, acest umăr care coboară? Eram
 foarte tulburat . . . Și totuși, Michelangelo nu putea să
 se fi înșelat! Trebuia să înțeleg. M-am străduit și am
 izbutit” (Rodin, *Aria* p 92, Editura Meridiane, 1968,

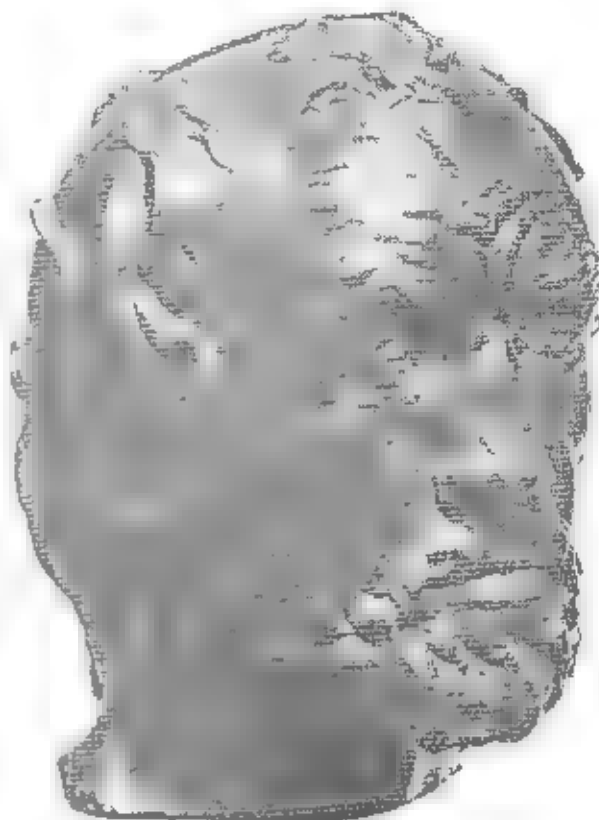
București). Lecția de sculptură rămasă de la Rodin sunt relevante sustinute de sculptor atât în creația sa, cât și în doc. arhiv. testamentare cuprinsă în paginile cărții *Iris*.

Genul creator revoluționar al lui Rodin în problemele *spațiului* s-a manifestat spectacular în opera *Iris* (meșajul cel mai 1890-1891). Compoziția deschisă, axă excentrică și sensurile divergente aparțin viziunii unei structurări spațiale, a cărei îndrăzneală rămâne uimitoare până astăzi. Rodin transformă în genosechil anatomie — în pre-text morfologic, în problemă de măiestrie plastică demonstrativă, cum nu a un sculptor nu a mai făcut, până la el. *Iris* este demonstrația tezei despre compoziția deschisă în axă excentrică, despre materia concepută cu sursă de vectori direcționali divergenți — una a modă nateă deală, despre sculptura tridimensională expresivă, conforma spațiului plin divergent virtual, univers axial numeric infinit.

Iris rămâne până astăzi una dintre marile lecții de *axialitate spațială* în sculptură în ceea ce privește conceptul de *structură deschisă*.

Concepția filosofică a lui Rodin a evoluat de la conținuturi cu semnificații ideale, la teme cu valențe poetice, dramatice sau tragice. *Vârsta de bronz*, ilustrând sensul trezirii la viață, a trecerii simbolice de la moarte a actiune de la somn la viața activă, de la subconștient la conștient — este un poem închinat tinereții.

Accentele erotice și poetica sentimentelor de iubire sunt întrupate în grupurile statuare *Sărutul*, *Iaoul* și *Primăvara*. Patetismul figurilor destinate *Porții Infernului*, contorsionarea *Figurii ghemute* sau tragicul expresiei *Burghezilor din Calais* vor fi completate de tragismul biologicului funiei umane, biruite de vârsta înaintată, de oboseală și de prăbușiri fizice, întrupate în sculptura *Cea care a fost frumoasa armurăreasă*. Imagine tristă a uzurii biologice — aceasta sculptură oferă sinteza meditațiilor marelui sculptor asupra vieții, asupra regretatei treceri a timpului și a pierderii tinereții. Nouă ani după viziunea apoteotică a sculpturii simbolice *Vârsta de bronz*, entuziasmul artistului, față de frumusețea trupurilor tinere, evolua către sensurile dramatice ale sfârșitului existenței unui destin, altădată aflat în admirația semenilor.



Rodin. Omul cu nasul zdrobit

Rodin. Cea care a fost frumoasa armurăreasă



Balzac (1897), monumentul realizat la sfârșitul existenței artistice a lui Rodin, concentrează am de eforturi creative, opere închinând ambiguitățile sculptorului de a realiza o simbioză cu valori perene în statuarea monumentală. Nonconvenționalitatea concepției acestui monument a scandalizat și șocat mai mult decât oricând, opinia oficială a Academiei. Bazac înfățișat în halat, părea o idee mai mult decât bizară pentru un monument. Expusă în 1898 la *Salonul Societății Naționale*, sculptura a fost violent criticată de *Le Figaro* și *Le Temps*. Refuzat statuia, iar Rodin a fost obligat să o transporte la atelierul său de la Meudon. „Această operă de care s-a râs, pe care au vădit gura să o batjocorească pentru că nu au putut să o înțeleagă, este rezoluția auzită în mine și vieții pământului estei mele” declară cu tristețe marele sculptor.

Le Figaro: „Balzac” este, mai mult decât orice, o lucrare sculpturală, plasată în arta plastică.”

Rodin — *Le Balzac*

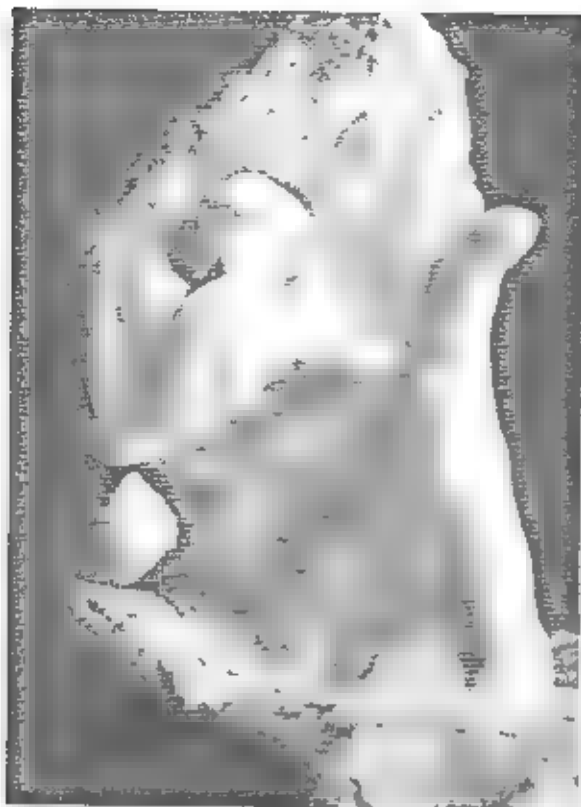


Rodin, *Stichaport*, Muzeul de Artă din Paris

bulevardelor Raspail-Montparnasse din Paris spre recunoașterea unui versatil și capodoperă rodinienesc spre mândria binemeritată a parizienilor secolului al XX-lea.

Ca totdeauna, marile creații și genurile au depășit mentalitățile epocilor amintind erelor vechi, repere estetice și filosofice, rareori contemporani reușind să înțeleagă și să aprecieze adevăratele mari semnificații ale artei noi.

În evoluția interpretării *formelor și spațiilor*, opera lui Rodin este cheia de boltă a sculpturii universale, capodoperele sculptorului francez întrupând principii fundamentale, transmise ca moștenire posterității, continuate și îmbogățite de creația discipolilor săi de geniu: Antoine Bourdelle, Aristide Maillol și Charles Despiau.



Rodin Michel Rodin



Rodin Michel Rodin



Rodin Michel Rodin



Edouard Manet *Argence*

PICTURA – REVOLUȚIA COLORISMULUI

Pictura modernă începe cu *Impresionismul*, curentul reprezentat de strălucitul grup de pictori al căror geniu a formulat teza primordialității culorii în pictură. Istoricul *Impresionismului* începe cu anul 1874 când, la prima expoziție a grupului nonconformist, Claude Monet a prezentat tabloul intitulat *Impression, soleil levant* (*Impresie: răsărit de soare*). Comentat ironic de Louis Leroy, în ziarul *Le Charivari*, tabloul lui Monet a dat numele curentului, anunțând apariția *Impresionismului*, devenit eveniment istoric crucial în istoria culturii.

În viața artistică a Parisului în ultimul sfert al secolului al XIX-lea, Impresionismul picturii franceze

s-a produs ca o adevărată explozie. Experiența artistică acumulată în pictura europeană în creația artiștilor din diferite școli și țări a atins pragul maturității îndeosebi în pictura franceză, manifestată ca forță motrice în aria înnoirilor limbajului plastic.

Geniul colorismului lui Delacroix, progresul luminării paletelor *plein-air*-ismului francez și englez, preocuparea insistentă a pictorilor pentru culoare au pregătit saltul spectacular al picturii spre noul orizont artistic.

Impresionismul a revoluționat estetica tradițională și mentalitățile prin ruptura decisivă cu arta oficială și cu optica tradițională a publicului.

An după an, eveniment după eveniment, Parisul a fost martorul modificării conceptelor morfologice

despre cu oare al succesului altă curent și mișcări artistice produse în pictură. Afirmația diversității stilurilor și grupărilor orientărilor și școlilor de pictură a făcut ca întregul secol al XIX-lea să fie considerat secolul *ISM-urilor*, Impresionismul devenind briliantul coroanei care i-a dat strălucirea și gloria.

Pentru a înțelege schimbările profunde de mentalitate artistică ale grupului de artiști impresionisti ne vom ridica asupra evenimentelor și întâmplărilor petrecute în așutul apariției curentului impresionist.

Anul 1861 aducea îndrăzneală în arta pariziană prin evenimente legate de personalități artistice excepționale. Delacroix, acuzat de decadență, termina frescele de la *Biserica Saint-Sulpice* despre care Baudelaire va scrie în *L'art romantique* paginile rezervate genului artist: „niciodată pictorul nu a mai realizat acest colorit supranatural, splendid și savant”.

În toamna aceluiași an, Manet prezenta la „Galeria Martinet” din Boulevard des Italiens o serie de picturi recente, printre care *Il Gattaierno*, despre care Proust spunea: „ce ipsează tot ce este în jur”.

Pictorii barbizoniști începeau să fie apreciați. Troyon, asaltat de numeroase comenzi (peisaje în concepție *plein-air-istă*) le face față doar apelând la ajutorul lui Boudin, acesta din urmă urmând să preteze cerul și fundalul peisajelor.

În același an, Școala de Belle-Arte înregistra protestul important al unui grup de studenți, nemulțumiți de metodele academiste ale profesorilor lor, Picot și Couture. Domet și Colette să fie îndrumați de un artist îndrăzneț, a cărui gândire să întoarcă spatele trecutului, studenții se adresează lui Courbet, invitat să le fie profesor. Acesta le oferă perspectiva unui atelier liber, în care fiecare artist să fie propriul său profesor. Concepția de atelier a lui Courbet, neobișnuit de evoluată, a fluturat puțin, doar câteva luni, până în martie 1862, dar semnele pierderii autorității Școlii de Belle-Arte, nevoia de modernitate a mentalităților se fac simțite. Noutățile sunt percepute la nivelul instituțiilor oficiale de cultură, prin desemnarea unei comisii speciale pentru studierea îmbunătățirii activității artistice a Școlii de Belle-Arte, a Academiei romane și a Regulamentului privitor la *Salon*.



Claude Monet *Impressa răsărit de soare*
Muzeul Marmottan, Paris

În atmosfera artistică și intelectuală a Parisului anilor '60, temperatura și efervescența spiritelor creatoare erau alimentate de exaltarea căutării noi și de ambițiile obținerii gloriei, de pasiunea și de speranțele tinerilor entuziaști, veniți din orașele provinciei: Pissarro din Antile, Boudin și Monet din Le Havre, Cézanne și Zola din Aix-en-Provence.

„Parisul înscamnă arta liberă, scria Fantin unor prieteni din Anglia: „poți să te manifesti în deplină libertate, există oameni care caută, care luptă, care aplaudă, poți avea adepți, poți întemeia o școală...” (A.Jullien: *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés* Paris, 1909 p.23). Domnia mediocrității și submediocrității lua sfârșit.

Anul 1862 înregistrează crearea a două opere pictate de Manet, refuzate la *Salon*, *Lola de Valencia* și *Dejunul pe iarbă*, ambele tablouri reprezentând

Debutul marilor îndrăznele revoluționare ale colorismului modern.

Expoziția lui Manet, deschisă la *Galerie Mornet* în anul următor, îndignează publicul și întâi susceptibilitatea oficială prin modul neconformist al abordării subiectelor.

Salonul Refuzurilor, excepționala manifestare artistică deschisă în 1863 se înscrie în evoluția picturii moderne ca un eveniment istoric crucial. Urmare a conflictului puternic declanșat între generația tânără și juriul *Salonului Refuzurilor* a avut răsunetul artei de avangardă. Prerogativele de clan specifice juriului, abuzul de putere afirmată arbitrar de academicieni, am juriu au întărit și împins tinerii la revoltă și mânie, va fi protestatar gălăgios, încununat de rezultatul negativ al demersurilor lor, tulburând în chip neobișnuit presa și atmosfera intelectuală a Parisului. Napoleon al III-lea însuși rezolvă conflictul autorizând deschiderea ulterioară a unui nou salon în același spațiu al Palatului Industriei, cu lucrările respinse de juriul *Salonului oficial*. „Refuzații” devin marele eveniment al sezonului. Imensa surpriză oferită de împărat, urmată de frenezia artiștilor și chiar a publicului, curiozitatea incitată la maximum au avut ca rezultat fînă, stuporea și perplexitatea în fața noutății lucrărilor expuse, inevitabil, imposibil de înțeles ori de acceptat de optica unor neînțipați. Deziluzia publicului era rezultatul eronatei obișnuite a considerării artei ca imitație a realității naturale. Lipsa mijerilor estetice a publicului și convingerea celor mai mulți că pictura trebuie „să semene cu formele și culorile naturii recunoscutibile” au declanșat reacția violentă a toleranței față de nou, urmată de „divorțul” artiștilor cu publicul. Conflictul a avut urmări nefaste. Obuzitatea de moment a publicului a făcut ca Franța să piardă foarte curând valoroase capodopere create de acești artiști. Modernitatea picturilor depășea cu mult mentalitatea și gustul estetic al publicului.

Scandalul era provocat în aceeași măsură de tablourile etalate, ca și de atitudinea revendicativă a tinerilor respinși a *Salonului oficial*. Lucrările respinse la *Salonul oficial* și apoi prezentate în *Salonul Refuzurilor* șocau prin viziunea estetică neobișnuită în care erau pictate. Subiectul cel mai mult discutat și considerat scandalos prin indecență a fost *Dejunul pe tarbă*, pictat de Edouard Manet, opera care inaugura o nouă eră în pictură.

Momentul este definitoriu pentru istoria picturii, dar și pentru stadiul evoluției mentale opiniei publice, curioase și implicate viu în temperatura psihologică a vieții artistice pariziene. Întreținut de presă, scandalul a avut dimensiuni neobișnuit de mari, datorită constrângerilor disproporționate impuse de juriul pictorilor și apoi, de zarva stărnită în urma deciziei umitoare a împăratului, a cărui mijloc vă era urmată de promulgarea unui nou decret referitor la deschiderea *Salonului oficial* în fiecare an și nu la interval de doi ani.

Dacă publicul nu era încă pregătit să înțeleagă aportul picturii noi, în schimb curiozitatea vie stărnită de accasia, agitația și eferescența ideilor decenșate de spiritul înnoitor, precum și deciziile oficiale favorabile au arătat conturul unui Paris cu o viață intelectuală cloconitoare și pasionată, nicidecum înecat în nepăsare ori pasivitate, în indiferență sau opacitate.

Următoarea etapă a scandalului aflat la obârșia Impresionismului a fost determinată tot de Manet. Pictura sa *Olympia*, creată în 1863, expusă în public în 1865, a produs, ca și *Dejunul pe tarbă*, o reacție la fel de vehementă, publicul devenind chiar agresiv și dorind sfărtecarea pânzei.

Intransigența și abuzurile juriului au revenit, prin urmare, tablourile tinerilor au fost din nou respinse. Agitația spiritelor a crescut. S-a demonstrat în stradă pentru libertatea artelor. Presa, amatoare de scandal, întărâta spiritele. Zola a obținut încredințarea cronicii plastice la ziarul *Franchement* ziar de scandal, cerând prin articolele sale reînființarea *Salonului Refuzurilor*. Enthusiast admirator al lui Manet scrie articole furtunoase aducând elogiul pictorului. Părinții noștri au râs de domnul Courbet și rată că noi cădem în extaz în fața lui, scria Zola. „Noi rădem de domnul Manet, iar fiii noștri vor fi muți de admirație în fața pânzelor lui” consemna el mai departe.

Apariția Impresionismului în pictura franceză și intrarea în scenă a evenimentelor pregătitoare din anul 1860 al secolului trecut nu s-au produs fără lupte. Marele șoc produs de pictura lui Edouard Manet, cu cele două lucrări ale lui, *Dejunul pe tarbă* și *Olympia*, a fost evenimentul crucial care a deschis porțile picturii moderne. Geniul lui Manet s-a manifestat prin negarea continuității procedurilor tradiționale ale picturii și prin îndrăzneala afirmării unor noi procedee plastice.

Historicul Impresionismului

Intala mai festare a grupului a fost organizată în 1874 de către fracțiunea „celor din Batignolles” (Gruparea 1, considerată nouătoare, avea drept țel unirea unei societăți a artiștilor și organizarea unor expoziții cu desăvârșire independente de cercurile oficiale. Din acest moment, grupul se va manifesta în colectiv, în opt mari expoziții).

După prima expoziție deschisă între 15 aprilie - 15 mai în Boulevardul Capucinelor nr. 35, în atelierul fotografului Nadar, unul dintre clasiicii fotografiei artistice, a doua (1876) și cea de a treia expoziție (1877) au asigurat vânzarea lucrărilor la licitațiile de la Hôtel Drouot. Următoarele patru expoziții au fost deschise succesiv în anii următori. În 1882 activitatea grupului a fost organizată de negustorul de tablouri Durand Ruel care a coagulat societatea grupului și a contribuit la afirmarea picturii impresioniste în Statele Unite.

De fapt, Durand Ruel a savarsit punctul în circulație internațională al numelor de geniu și a capodoperelor picturii impresioniste.

Analizând cele de-a opta expoziții colective a pictorilor impresionisti (1886) consacrăm încheierea istorică a activității grupului unit și coincide cu afirmarea intrării în scena artistică franceză a reprezentanților unui nou curent artistic, *Neompressionismul*. Personalitatea fiecăruia dintre cei care au constituit grupul impresionist a continuat și după această dată să se manifeste în aria concepției, viziunii și limbajului impresionist, fiecare artist evoluând conform propriei sensibilități și concepții estetice.

Factorii care au pregătit și declanșat apariția Impresionismului

• **Experiențele plein-air-ismului școlii engleze de peisaj** din secolul al XIX-lea au deschis larg lumina paletelor cromatice și orizonturile expresive ale culorilor. Pictorii englezi au fost cei care lucrând în *plein-air*-ul câmpiei și pe litoralul oceanului au creat un curent curent de opere în cadrul cercetării relației dintre culoare și lumină. Constable diferențiasse valorile luminoase prin culorile calde și tonurile reci, iar Turner folosisese paleta spectrală, tonurile curate și neamestecate. Diviziunea tonurilor de către peisagistii englezi își avea și ea importanța cuvenită. Observarea mișcării norilor și ambianța umedă a vaporilor de apă, efectul de ceață luminoasă și fragmentarea tușei din pictura lui Turner au contribuit în mare măsură la evoluția concepției picturii.

• **Experiențele plein-air-ismului școlii de la Barbizon**, prin François Millet, Theodore Rousseau, Charles Daubigny, Diaz de la Peña și Constant Troyon au înlocuit în pictura franceză regimul pictării în atelier cu cel al pictării în *plein-air*, cu aducerea șevaletelor în pădurea de la Fontainebleau. Experiențelor barbizoniste le-au fost adăugate transparențele și luminozitatea culorilor paletelor lui Corot. Cu acest aport al Barbizonismului și al picturii lui Corot se obține eliminarea conturului, crearea anvelopei luminoase, diviziunea și juxtapunerea tonurilor și perspectiva aerată a picturii cromatice.

• **Jurnalul și pictura lui Delacroix**. Ideile susținute de marele pictor formulează teza raportului cromatic tonal și teoria reflexelor. Delacroix confirmă existența unor experiențe moderne, foarte evoluate, consumate încă din timpul Renașterii (exemplul experimentelor cromatice din pictura venetiană, or) și Barocului (umbra transparentă și colorată cu tonuri reci și lumina colorată cu tonuri calde din pictura lui Velázquez, Vermeer și Rembrandt).

Pictura spaniolă a secolurilor XVII și XVIII, expusă în galeriile din Paris, a fost revelatoare pentru generația tinerilor pictori parizieni. Viziunea virilă, lirismul sobru și bărbătesc, griurile argintii sau albastrii, rozurile trandafirilor sau alburile incandescente și negrurile colorate ale picturii lui Velázquez sau Zurbaran au constituit o sursă importantă în definirea viziunii picturii impresioniste. Dintre pictorii francezi îndrăgosiți de pictura spaniolă, Edouard Manet a fost cel care a studiat cel mai mult pictura lui Velázquez și Goya. Deși perioada hispanizantă din opera lui Manet începuse să se contureze înaintea călătoriei sale în Spania, revelația genului celor doi mari creatori a marcat definitiv viziunea și colorismul lui Manet. Picturalul tușelor, folosirea rozurilor și griurilor colorate de către Velázquez, precum și folosirea tușei aparente și *a plat* pensulația expresivă și liberă, au constituit universul vast consultat cu continuitate de pictorii grupului impresionist și, mai mult decât toți ceilalți, de către Edouard Manet.

Pictura lui Watteau cu caracteristica sa de fragmentare a continuității tușei, cu pensulația *a plat*, de tip bidimensional, a contribuit, de asemenea, în mare măsură la revizuirea modului de a picta.

Concepția picturii lui Chardin, complementară viziunii artistului lui Watteau, impusese suprafețele de culoare juxtapuse, matricea glomerulizată, savoarele de prețiozitate ale pastei de culoare.

• **Stampa japoneză**, afluentă în Europa folosind de către importatori de hârtie de ambalaj necunoscutor, dar va omul de artă și de estetică, a fost descoperită de către gravorul Bracquemont. Necunoscutul obișnuit parizian vizitat de Bracquemont și după el foarte repede de către toți pictorii impresionisti a devenit poarta chinezească unde a început să se vândă stampă în Paris. Anul 1856 este momentul descoperirii lui Hokusai, marele desenator japonez. Numeroși artiști și critici, cum sunt Edgar Baudelaire, frații Goncourt și Degas sunt pasionați de stampă japoneză. Goncourt scrie o carte despre Hokusai și stampă japoneză, care face diferența dintre *chinoiserie* și *japonisme*.

În secolul al XIX-lea, noutatea și fascinația stampei japoneze? Cu ce venea ea mediu și interesant pentru europeni și mai ales pentru pictorii impresionisti? Revelația era dată în primul rând de fixarea instantaneei, de sugerarea ei pe care trece. Prin spectrul

culorii și spontaneitatea impresiei erau aspecte seducătoare pentru europeni și, în special, pentru francezi.

Dacă obiectele de artă orientală făcuseră val în Europa la Curțile regale și princiere încă din secolul al XVIII-lea, de astă dată cei care au devenit proprietari de stampă japoneză au fost colecționarii de artă orientală și extremorientală.

Pentru pictorii impresionisti stampă japoneză aducea noutăți pasionante prin surprinderea instantaneului de viață și prin modalitățile de abordare morfologică, în plan emoțional, prin impresia dată de clipa care trece, în plan moral și estetic, prin folosirea perspectivei inverse, prin dispariția conturilor, nelipsirea detaliilor și exprimarea formelor prin pală sau tușa de culoare spontană. Tonurile pure revoluționau paleta academică a timpului. Culoarele juxtapuse, tonurile neamestecate pe paletă sau pe pânză formulau o viziune morfologică venită în sprijinul preocupărilor cromatice ale pictorilor impresionisti.

Edouard Manet, *Chinoiserie*, 1866.





Manet Olympia

• **„Legea contrastului simultan...”** Cartea scrisă în 1839 de inginerul Chevreul și receditată în 1889 a contribuit pentru impresionism, una dintre marile revelații în ceea ce privește știința culorilor. Chevreul, inginer la Manufactura de tapiserii Gobelinis, a formulat teza unității culorilor în scopul pregătirii cartoanelor de tapiserie necesare pentru colorarea lânii. Cu acest prilej, Chevreul a pus în discuție problema divizării tonurilor de culoare, juxtapunerea culorilor pure și exaltarea reciprocă a culorilor complementare alăturate.

• **Cercetările de fizică și fiziologie** ale germanului Hermann von Helmholtz legate de acustică, în special de fiziologia auzului și de timbrul sunetelor precum și lucrarea lui David Sutter, publicată în suita articolelor intitulată „Fenomenele viziunii” de viteză în 167 de reguli, înuntau apariția în epocă a necesității relațiilor dintre artă și știință.

• **Fotografia artistică realizată de Nadar**, clasic reprezentant al fotografiei artistice, a fost altă noutate importantă în epocă. Prin folosirea emulsiei și filtrelor de muselină, Nadar realiza un halou asemănător cu ceața luminoasă. Nadar susținea teza abordării în fotografie a portretului peisajului sau

scenei de gen. În concepția lui Nadar, fotografia artistică devenea o demonstrație a faptului că pictura naturalistă nu este o necesitate imuabilă în un versal al celor. Haloul luminos în jurul formelor obținut de Nadar în fotografiile sale pune dintr-o dată probleme de luminositate filtrată și de expresivitate artistică a formelor și luminii.

• **Cinematograful** (1895), fondat de frații Lumiere, impunea spectacolul captivant al mișcării, pentru impresionism fiind relevantă posibilitatea analizei mișcării, descompunerea mișcării, surprinderea instantaneului în secvență prin tăierea cadrului.

REPREZENTANȚII IMPRESIONISMULUI

Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Armand Guillaumin, Frédéric Bazille, Louis Eugène Boudin, Berthe Morisot, Eva Gonzales și Mary Cassatt au fost pictorii care grupați în jurul personalității novatoare a lui Edouard Manet s-au manifestat în cele opt expoziții până în 1886. După deschiderea primei expoziții colective a grupului, tinerii pictori admiratori ai artei lui Edouard Manet se vor rânduie în

jurul lui Claude Monet numindu-se *Grupul Independenților*.

Pictori Degas, Cezanne, Gauguin și Van Gogh, deși uneori au expus alături de impresionisti, au fost preocupați de probleme plastice diferite. Creația fiecăruia a devenit, în timp, o cale de ieșire din criza formei și conținutului produsă la un moment dat în pictura impresionistă. Prin problematica plastică diferențiată față de cea a Impresionismului, creația lui Cezanne, Degas, Gauguin, Van Gogh și Toulouse-Lautrec conturează aria picturii postimpresioniste.

Ce aduce nou Impresionismul?

Problemele tehnice abordate de pictorii impresionisti au avut în realizarea luminozității maxime a paletelor cromatice, folosirea tonurilor pure și dobândirea efectului de reflexe. Acest amplu deziderat a fost atins o dată cu practicarea picturii în *plein-air* și cu adoptarea principiului acordului tonal. Folosirea pigmentelor cromatici tonali recii pentru zonele de lumină și a tonurilor reci pentru zonele de umbră, a permis pe lângă obținerea și a unor efecte de contrast simultan și a celui reciproc. Obținerea zonelor luminate și umbrite prin exaltări pigmentare ale culorilor calde și reci transformă fundamental colorismul tradițional în nuanțări cromatice. Ceea ce pentru început au impus discret ca stadii noi ale evoluției colorismului peisagistic, englezii barbiizonisti și Corot a fost finalizat apoi și consacrat de impresionisti.

Tehnica impresionistă

Pictura impresionistilor a avut ca efect renunțarea la conturul precis al formelor și aplicarea culorii în suprafețe și nete plate bidimensionale. Divizarea culorii în tonuri primare și binare juxtapuse, folosirea acordului complementarelor și mai mult decât atât, a contrastului simultan și a contrastului de cantitate a cromaticii au adăugat picturii valori de exprimare plastică, mult îmbogățite comparativ cu soluțiile tradiționale.

Noutatea avea o importanță revoluționară. Neamestecul pigmentelor pe paletă sau pe pânză, aplicarea culorilor pure, primare și binare, alăturarea lor în tușe și suprafețe egale de intensitate au asigurat luminozitatea și transparența maximă a picturii.

Problema fundamentală a pictorilor impresionisti era *luminarea picturii și crearea soluțiilor coloristice fundamentate științific*. Lumina juca rolul fundamental, acțiunea acesteia dădea o intensitate mai mare sau mai mică porțiunilor de suprafețe colorate, atinsc sau nu de ea. Intensitatea scăzută sau nu, în urma acțiunii luminii, nu rămânea fără efect pentru că în definența tonală și întră următoarele condiții:

- a) locul culorii în gama cromatică
- b) gradul de saturație a culorii,
- c) gradul de intensitate luminoasă a culorii

Problema reflexelor a fost una dintre pasiionantele preocupări ale pictorilor impresionisti și una dintre fațetele caracteristice ale picturii impresioniste. Aducerea în atenție a *legii contrastului simultan* de către Chevreul și științificarea pozitivelor carei oricărui corp întunecat are un corp de lumină care îl înconjoară, și invers. În natură, fiecare culoare, aflată sub efectul luminii, transmite în cortex complementara ei. Prin urmare, umbra este cromaticul complementar al corpului luminos. Ca atare, umbra nu este opacă și neagră ci transparentă și colorată. De aici, impresionistii au ajuns la folosirea legii complementarelor. Raportul tonal variază în funcție de diversitatea factorilor, fiecare culoare determinând nașterea complementarei ei. Opoziția dintre lumină și umbră, realizată prin culoare pură, a fost ideea revoluționară a formulei plastice impresioniste.

Umbrele colorate în culori reci, conform tezei lui Delacroix și zonele luminate rezolvate prin tonuri calde au fost îmbogățite de relațiile reciproce de contrast simultan datorat exaltării reciproce a suprafețelor cromatice alăturate.

În ceea ce privește modul de tratare al pensulei, tușele sunt rupte, fragmentate și plate. Tonurile pure sunt păstrate și aplicate, ca atare, pe pânză. Tonurile pure sunt juxtapuse, neamestecul lor pe paletă sau pe pânză asigurând maxima luminozitate. Constatările impresionistilor au pus în valoare legea contrastului simultan și o dată cu ea legea complementarelor. Exaltarea unor tonuri pure, primare prin alăturarea tonurilor binare complementare, relațiile cromatice în stăruia culorilor au determinat armoniile paletei spectrale. Respectiv, culorile pure, primare (roșu, galben, albastru) și tonurile binare (orange, verde, violet) au realizat prin alăturare și grupare



Manet *Femina la baie*

armoniele de tip spectral (roșu – orange, galben – verde, albastru – violet) complementând și îmbogățind disponibilitățile expresive ale armoniilor.

În acest mod, *relatiile de complementaritate* din pictură, spre deosebire de valoarea acordurilor bazate pe cele mai contrastante culori (roșu – verde, albastru – orange, galben – violet), efectul de luminositate cromatică fiind subliniat prin fragmentarea așezării de culoare.

MANET

Moment crucial în apariția Impresionismului

Edouard Manet (1832 – 1883). Pictorul a cărui operă a determinat evoluția picturii în colorismul modern, al cărui geniu a fascinat generațiile tinerilor după moartea lui Delacroix, a fost Edouard Manet. Pictura sa a determinat divorțul cu publicul și a dat lovitură finală academismului.

Născut la Paris, format în ambianța intelectuală a unei familii burgheze de elită, bine situată material, Edouard Manet a primit o educație aleasă, o minunată cultură liberală bazată pe respectul valorilor clasice ale tradiției. Îndrăgostit de călătorie și de mare



Manet *Vizita la Kunschal* e Hamburg

dorindu-și cariera de marinar, la un moment dat, după vizita în Brazilia, întors în Franța, se hotărăște să se dedice picturii. Studiile le începe în atelierul lui Thomas Couture și după câțiva ani pleacă pentru o perioadă mai lungă în țările din jur, în Olanda îndeosebi realizând copii după Rembrandt și Hals. Urmașele comori de pictură din Muzeul Luvru îi prilejuiesc lui Manet studiul aprofundat al operei măestrilor italieni ai Renașterii și, în special, a picturii venetiene. Copiile realizate în neînnumărate relovări, după operele artiștilor spanoli, flamanzi și olandezi, au modelat sensibilitatea artistului și au stimulat fantezia novatoare a colorismului lui Manet.

Opera. După debutul de la *Salonul* din 1861, Manet expune în 1862 *Doamna pe terasă* prezentat la *Salonul Refuzatilor*. Imediat după aceasta Manet pictază *Olympia*. Expusă în 1865, lucrarea a provocat un adevărat scandal, fiind considerată indecentă. De astă dată, ruptura cu publicul este definitivă. În schimb, pictorul obține simpatia și admirația unor pictori tineri ca Monet, Renoir, Pissarro și Cézanne, grație după o vreme în jurul său. După respingerea sa la *Salonul Oficial*, Manet deschide o expoziție personală în atelierul propriu (1866) bucurându-se de articolele



Manet - *Le Déjeuner en herbe* (Museum of Art New York)

elogioase ale lui Zola. Scandalul declanșat de cele două opere pictate de Manet fusese provocat în aceeași măsură datorită subiectelor alese, interpretării lor și modalităților plauzibile folosite. *Dejunul pe iarbă* prezentase în mijlocul naturii un grup de tineri parizieni surprinși într-un moment de plăcută conversație. Neobișnuită era însă prezența trupului tânăr nud al unei femei participante la dejunul în natură alături de cei doi tineri îmbrăcați corect în costumele epocii. Supărătura asociată a generat reacții disproporționate de mari. Deși compoziția lui Manet părea o replică modernă a *Concertului campestru* pictat de Giorgione într-o epocă în care venețienii secolului al XVI-lea nu formulaseră intoleranțe față de prezența alăturată a trupurilor nade celor acoperite de costumele epocii, faisa ipocrită a parizienilor secolului al XIX-lea declanșase un adevărat război artiștilor și libertății lor de exprimare.

În 1871 Manet se află pe coasta Atlanticului pictând în *plein-air*, preocupat de efectele luminii solare și de reflexele apei.

Deși *plein-air*-ismul lui Manet s-a manifestat accidental, concepția despre lumină are valoare majoră în opera sa.



Manet - *Olympia* (Paris)

Cele două lucrări expuse în anul '60 au venit din trecut, considerate, prin îndrăzneala viziunii și modalitățile tehnice, declanșatoare ale revoluției picturii moderne (acum Manet vestitor). Impresia scandalului. Alături de grupul de pictori nonconformiști, Manet este preocupat de problemele plastice ale relațiilor calorice ale culorilor, neabordate în epocă de ceilalți colegi de breaslă. Admirator al picturii și operelor marilor maeștri spanoli, îndrăgostit de pensarea lui Velázquez, de grurile argintii și de rozurile diaphane ale marelui maestru iberic, ca și de profunzimea cîntăfelate ale negrului colorat din picturile lui Goya, francezul Manet trăiește înfiorat vibrația pasională a artei țării vecine.

Olympia, creată sub influența compoziției renaștentiste pictate de Tizian (*Venus din Urbino*) sau poate a viziunii nudului creat de Giorgione (*Venus dormind*), mărturisește vâdita admirație a pictorului francez pentru arta maeștrilor italieni. Totuși, tabloul lui Manet a reușit să scandalizeze critica și publicul parizian până la furie. Lipsa ideii izării personajului cunoscut în lumea pariziană a midinetelor, asprimea realității obiective dezvăluite, adevărul formelor anatomice ale *Olympiei* șocând mentalitatea epocii.

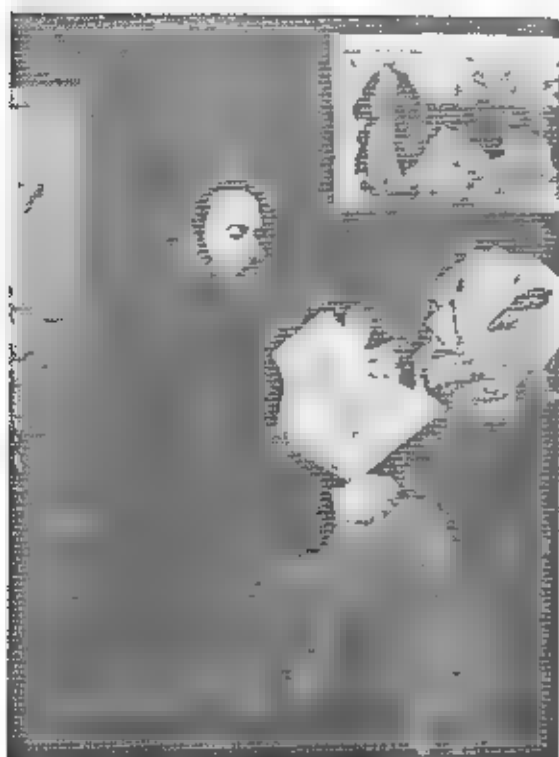
Olympia personaj cunoscut, era prezentată de pictor în lumina puternică a zilei, ca o modernă odalișcă beneficiară de privilegiu și răsfăț, neadmise de ipocrizia bună-cuvîntă burgheză. Intoleranța publicului era exprimată în primul rând față de subiect și de abia în al doilea față de modalitățile plastice folosite de pictor. Verdictul criticii și al opiniei publice l-a considerat pe Manet ca un real agresor al tradiției. De fapt, puternicul șoc produs la vederea acestui tablou se datoră lumii noi și extreme cu efect de rupere din interiorul pânzei (Pictura lui Manet: pictură a contrastelor luminoși, conținută și astăzi să lase impresia marelui datorită luminii explozive și frumuseții cromatice). Trupul tăiat al *Olympiei* puternic rețetă de o altă contrastare între intensitățile luminoșiei și fundalul tabloului oferă spectacolul unei nudități nedolozite, dar deloc indecentă. Luminozitatea tonurilor sâmburi, rozuri și arginturi ale tencelii albe ale nudului îmbracă în țesătură luminoasă formele de o totală puritate. Tonurile clare transante sunt aplicate în tușe mari, evidente. Ele se desprind de pe fundal închis. Conturul puternic are funcție cromatică. Ansamblul degajă o strălucire șocantă. Zonele de lumină au urzări calde, umbrele sunt trasate cu tușe albastre sau violacee. Relația calorică între cald și rece se așează cu dezinvoltură. Iluzia perspectivicii adâncimii este ignorată. Suprafețele și formele sunt aduse în prim-plan. Prezența negresei cu superbul buchet de flori, cu rozurile picturale ale rochiei se detașază pregnant în ambianța fundalului acoperit de brunuri. Contrastul luminoș de închis-deschis, de maxime tonuri absorbante și maxime tonuri reflectorizante sunt completate de accentele de culoare, inserate ca elemente necesar plastice în ritmica armoniei compoziționale. Ha ansamblu cromatic sincopat, creat de corola vibrată a florilor și de șalul spaniol cu reflexe auriu, coorează și dă viață ansamblului. Contrastul maxim luminoș și cromatic este stabilit de cele două zone alburile de fildes ale așternutului, rozurile trupului, *Olympiei* și ale rochiei negresei și, opuse acestora, fundalul întunecat, chipul cafeniu al femeii care poartă buchetul și pisica neagră. Alternanța tonurilor cescisc reflectorizante de incandescență luminoasă și a tonurilor închise, absorbante, sincopa suprafețelor reci și calde articulează ritmul mediu al compoziției.



Manet - *Olympia*, Metropolitan Museum of Art, New York

Plaja de culoare, tratată aplat, primește infuzia luminii strălucitoare sau a umbrei profunde. În contrast puternic cu suprafețele bine hrănite de culoare ale fundalului, prim-planul se impune prin tușele ușoare, fluide și transparente. Accentele compoziției sunt neașteptate prin intervențiile atingerilor picturale sau ale detaliilor luminoase. Pictura se transformă în spectacol vizual seducător, culorile sunt investite cu calități de strălucire necunoscute până atunci, suprafața pictată are vraja prin ea însăși. Manet este un magician al luminii, al pigmentului savuros, al tușei spontane și frumoase în sine. Bucuria de a picta se comunică în plan senzorial și estetic. Pictura – bucurie vizuală – act primordial emoțional afectiv era un eveniment al culturii moderne, greu acceptabil și dificil de înțeles în acea vreme.

Zola a fost printre primii admiratori ai picturii lui Manet și, de altfel, printre foarte puțini receptori ai frumuseții moderne a picturii. Grupul de pictori format în jurul lui Manet a constituit prima manifestare a desprinderii artiștilor profesioniști de publicul neînțelegător.

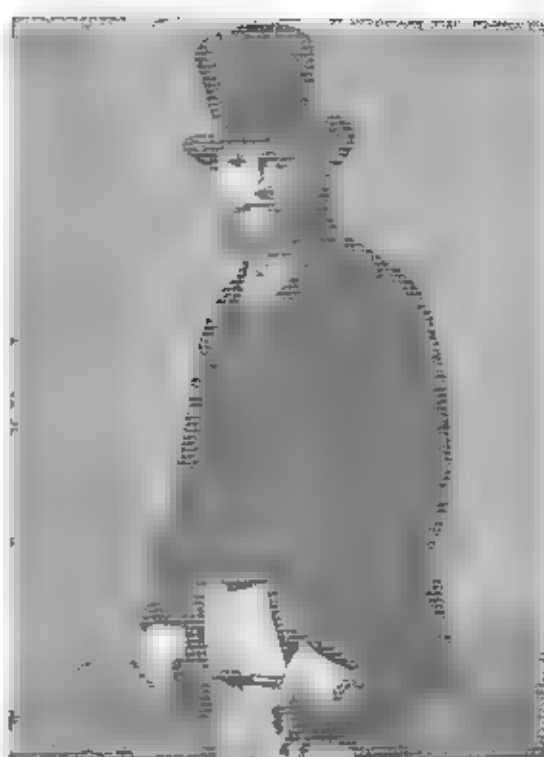


Manet *Émile Zola* Paris

Introducerea cu dezinvoltură a subiectelor din cotidian, aducerea evenimentelor străzii surprinderea vieții în instanțaneu, portretele concepute în mărime naturală, personajele observate în cafenea sau la spectacol, în locuri de petrecere sau în baruri, pe străzile obișnuite sau în intimitatea ocuinei erau fixate de Manet cu obiectivitate în tablouri.

Baudelaire, genialul poet și critic, și-a exprimat marea admirație pentru calitățile excepționale ale pictorului, pentru „imaginația vie și amplă, sensibilă și îndrăznească” a acestuia. Edgar Degas, alt admirator al lui Manet, de astă dată coleg de breaslă cu pictorul, umit de modalitățile inedite și novatoare folosite în tabloul *Olympia*, remarcă marea îndrăzneală a abordării luminozității și picturalului.

Personalitate originală, Manet a impus o pictură de o simplitate „jansenistă”, cum comenta un contemporan al artistului, o pictură șocantă prin simteza și înșeica adevărului, prin poezia directă și surprinzătoare. Aspră și sensibilă totodată, viziunea coloristică a picturii lui Manet, v brantă prin luminozitate, de o intensitate și strălucire cromatică necunoscută până atunci, impanea verva petelor de culoare, subiectele nepretențioase inspirate din viața și lumea

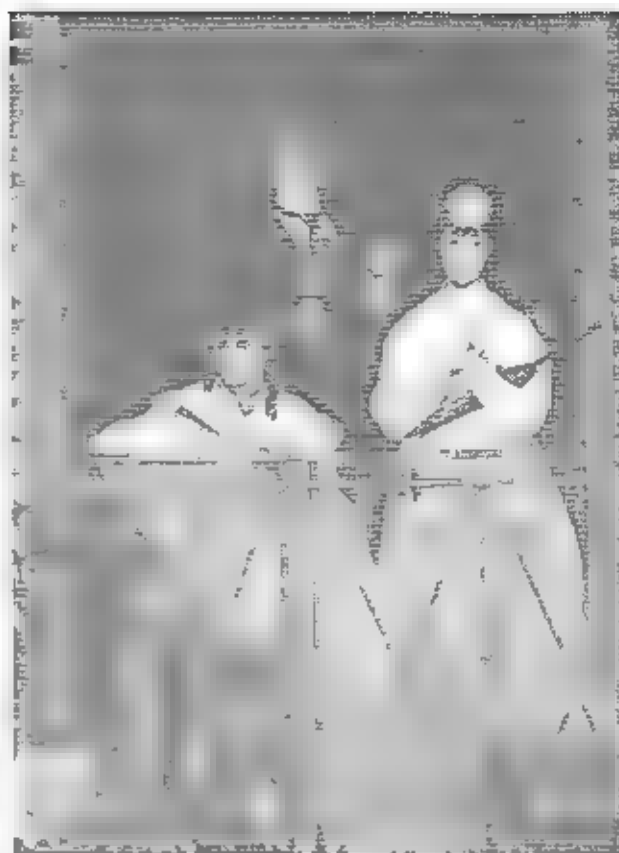


Fantin Latour *Portrait of Édouard Manet* Art Institut, Chicago

din jur. Prin subiecte și interpretare, tablourile lui Manet contrastau violent cu pictura oficială, înghețată în subiectele atemporale și în coloritul bitumarilor și al tonurilor terouse. Personalitatea artistică a lui Édouard Manet a tulburat drumurile artei în mai mare măsură decât oricare dintre cei care s-au numit și au fost, de fapt, impresionisti la sfârșitul veacului trecut. Șeful grupării impresioniste a fost în chip real Claude Monet și nu Édouard Manet. Publicul și criticii l-au considerat, însă, mereu pe Édouard Manet, liderul grupului impresionismului. Situația l-a contrariat și nemulțumit pe Manet până la irstare. Manet nu dorea să fie impresionist, nu dorea să-i fie amestecat numele cu al celor din grup, nu dorea să deranjeze ori să tulbure opinia publică, deși o făcea, precum se constata, mai mult decât toți contemporanii lui. Spauma scandalului îl face să se izoleze, să fugă de faima grupului impresionist, de cei care-l admirau și-l prețuiau, dar pe care-i va căuta în clipele de deznădejde. Puțini pictori au traversat ca Édouard Manet dilema dintre vocația creatoare și obediența față de îndatoririle și conveniențele sociale. Respectul pentru protocolul manierelor și obiceiurilor burgheze contrasta cu impulsul manifestării libere și abandonării în febra



• Manet *Bath* (Museum of Modern Art, New York, R.I.)

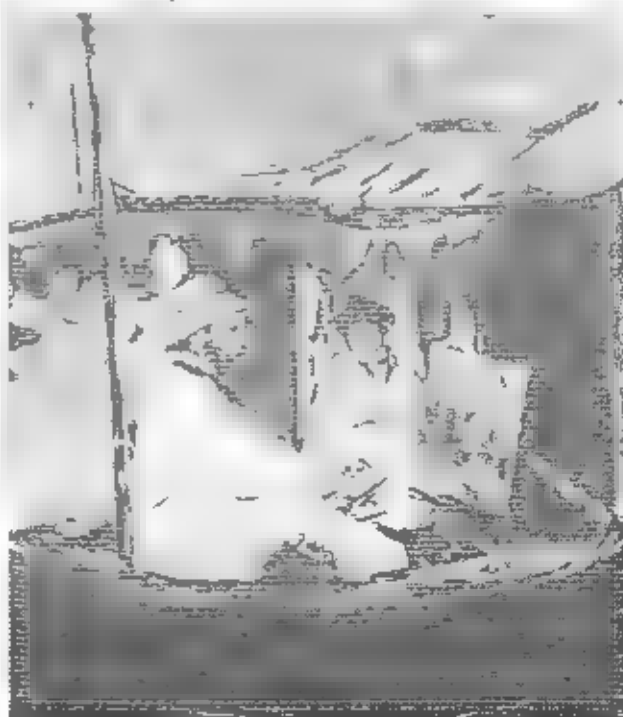


Manet *Boulevard*

Manet *Argentine*



Manet *Monet painting in his studio, Argentina*



creatoare. Sensibilitatea nelinștită și temperamentul imprudent au determinat, adeseori, imprevizibile atitudini vexante. Fără să dorească, Edouard Manet s-a impus ca un spirit al frondei, ca un provocator al schimbărilor fundamentale în pictură.

Climatul parizan al sfârșitului de veac XIX se regăsește în aspectele particulare ale creației lui Manet. După douăzeci de ani de la crearea tabloului *Olympia*, îndrăzneția frumusește aspră. Afrodita epocii moderne, Manet realizează compoziția *Un bar la F. Les Bergere*, despre care s-a spus că este „ultima capodoperă terminată”. Splendida pictură aflată la Institutul Courtauld din Londra este construită ca apoteoză a culorii și lumini, ca poem al reflexelor și picturalului. Compoziția lui Manet emană misterul mari creat și al încandescenței genului. Aerul vag, melancolic, care plutește pe capul inertei aflate în centrul

compoziției, dialoghează cu sărbătoarea luminii dezvălunită pe întreaga pânză de mii de molecule diamantine. Lumina este personajul principal al tabloului, corelându-se în același timp, cu starea nostalgică și visătoare a fetei. Lumina alcargă și scânteiază în reflexe și transparențe deasupra cristalelor, cupelor, fructelor orange, perlează decolteul pierdut în catifeaua neagră și bogată a corsajului, exaltă rozul strălucitor al trandafirului. Lumina răsare din oglinda în care se revarsă zecile de proiectoare ale sălii. Încărcată de savoare cromatică, imaginea evocă atmosfera nocturnă și scânteietoare a barului aflat sub efectele multiple și feerice ale luminii și reflexelor ei. Trăirca afectivă și emoția spontană, starea de spirit a ambianței surprind clipa. Edouard Manet fixează cu geniu conținutul și trăirile intense, evocări ale realității lor naturale și ale sufletului uman.

Manet. *Jeanna, Doi II*. Muzeul de Artă, Budapesta





Manet. Un bar la Folies-Bergère. Courtauld Institute Galleries, Londra

Spania cu coloritul costumelor strălucitoare ale dansatoarelor îmbracate pitorește și seducător. Spania cu fascinația rumurilor pasionale l-a inspirat și obsedat pe Edouard Manet.

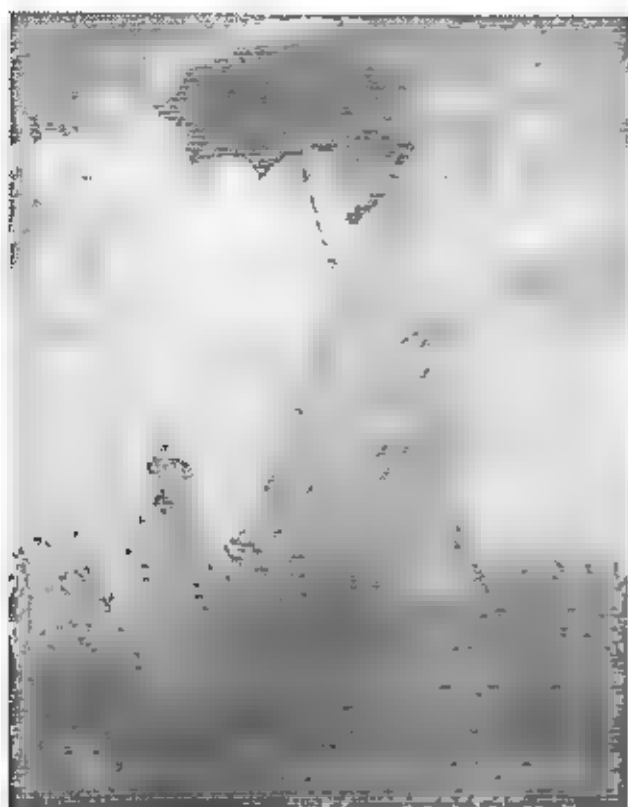
Lola de Valencia, *Domșoura Victorine în costum de toreador*, *Portret de matador* și *Guitarero* sunt doar câteva dintre operele lui Manet marcate de influența ambianței iberice. Compoziția *Executarea lui Maximilian* (1867) mărturisește ecoul puternic al influenței operei *3 Mai* pictată de Goya.

Într-o apropiere a artelor s-ar spune că pictura s-a aflat în corespondențe cu muzica în epoca Impresionismului mai mult decât oricând alta dată. Descoperim apropierea între pictura lui Manet și muzica lui Ravel prin inspirația puternică a Spaniei care acționează asupra celor doi artiști. Picturile lui Manet *Gitaristul spaniol* (și *Guitarero*), *Baletul spaniol*, *Lola de Valencia*, scenele tauromachice au aceleași surse de inspirație ca și compozițiile lui Ravel

Rapsodia spaniolă sau *Bolero*. Imagini vizuale și sonore evocă Spania în ritmica tonică și pasională în construcția eșafodată a picturalului și muzicalului împrumutate ambeleor arte de temperamentul apropiat al celor doi artiști.

S-a spus că „fiecare epocă are arta sa mare”. Pentru sfârșitul secolului al XIX-lea, arta mare a fost arta impresionistilor. În spațiul spiritului al Parisului, Impresionismul anilor '70 își construia destinul strălucitor printre curențele orientările artistice și școlile vremii ca omagiu adus luminii, ca poem închinat grației și tandreții umane. Impresionismul s-a impus ca gest al curajului și luptei pentru drepturile picturii la autonomia culorii și paletelor spectrale, al autorității emoției, stării și orizontului trăirii or subiective neîncorsetate.

Edouard Manet rămâne figura legendară a acestei epoci. El este artistul a cărui operă a formulat în pictura franceză viziunea premergătoare Impresionismului, a stabilit noi rigori morfologice și expresive



Monet, *Femele la intrarea în soare* (Doamna Monet și fiu său - National Gallery Londra)

Subiectul celor mai zgomotoase scandaluri din lumea artistică pariziană a anilor '60, pictura lui Edouard Manet a fost reperul înnoirii și îndrăzelii simulatoare a impresioniștilor. Criticat și blamat, Edouard Manet a confirmat prezicerile lui Emile Zola care încă din 1866 afirmase următoarele: „Locul domnului Edouard Manet la Luvru este asigurat... Sunt

Monet, *Camp cu maci la Argenteuil*



atât de sigur că domnul Manet va fi unul dintre maeștrii de maine încât de aș avea bani, aș socoti că fac o bună afacere cumpărând acum toate pânzele sale. Peste zece ani vor trebui de cincisprezece sau de douăzeci de ori mai mult și tot atunci unele tablouri de patruzeci de mii de franci nu vor valora nici patruzeci de franci...” Veți râde probabil de cronicar precum al răs și de pictor.

Într-o bună zi, amândoi vom fi răzбunași. Este imposibil – imposibil auziți – ca domnul Manet să nu aibă ziua lui de izbândă.

Cuvintele lui Zola, disprețuite atunci, umblă astăzi prin previziunea extraordinară asupra valorii operei lui Manet și a locului crucial ocupat de pictor în istoria picturii universale.

Claude Monet (1841 – 1926) este artistul în a căruia opera pot fi urmărite toate etapele evoluției tehnicii picturii impresioniste, a problemelor gramaticii plastice și a directei imagini impresioniste. Protagonist al mișcării impresioniste, el a rămas devotat de-a lungul întregii creații principiilor colorismului impresionist.

Inovator și creator de sistem, Claude Monet rămâne în istoria artei universale printre cei mai mari pictori.

Încă înainte de afirmări publice, mare talent de desenator și colorist al lui Monet a fost remarcat de pictorul de personaje marine Eugene Boudin care îl va sfătui să se îndrepte spre studiul picturii lui Delacroix și a operelor pictorilor de la Barbizon. La început Monet lucrează în atelierul lui Gleyre împreună cu Renoir, Sisley și Bazille. Atras de vechiul *peu-a-pieu* pictează în pădurile de la Fontainebleau (1863), la Honfleur, în estuarul Senei (1864), fiind însoțit de Bazille și Jongkind. În timpul răzбăului franco-prusac (1870) Monet pleacă la Londra, unde îl întâlnește pe Daubigny și Pissarro, alături de care pictează pe malurile Tamisei. Pe lângă moșă a pictorilor englezi Turner și Constable, Monet devine însuși un reflexor pe apă.

Întors în Franța, se stabilește o vreme la Argenteuil (1871), unde îndrăgosit de atmosfera portului și a locului, studiază reflexele lumii pe apă. În 1872 realizează prima versiune a celebrei *Impresie: Răsărit de soare* (*Impression, soleil levant*). Expusă în 1874 pe Boulevard des Capucines, în atelierul fotografului Nadar, lucrarea îl va inspira pe criticul Louis Leroy să dea numele batjocoritor de *impresioniști*.

artiștilor experimentați, definind astfel, noua mișcare ce se opunea academismului tot mai pregnant al saloanelor oficiale.

Opera. Anul premergător primei expoziții a impresionismului găsește pe Claude Monet preocupat de compoziții cu subiecte inspirate din realitatea contemporană, înfățișând grațioase grupuri de tinere femei îmbrăcate în costumele epocii, în rochiu cu crinolină împodobite cu dantelă. Este epoca în care Monet a realizat compozițiile intitulate *Femei în grădină* și *De unul pe oarbă* (1866-67). Prezentate în mijlocul naturii sub lumina filtrată a frunzelor de arbori, elegante și uete sunt surprinse în mișcarea spontană și instantaneitatea gestului. Ansamblurile compoziționale, umede și astăz, prin efectul de secvență cinematografică și ambianța atmosferei miraculos evocată de jocul luminii și umbre.

Opera cu valoare revoluționară în evoluția picturii universale a fost însă *Impression, soleil levant*. Freacățul tușelor de culoare cunoaște o libertate de exprimare neîntâlnită. Tușele rupte aplicate a plat dialogul celor două zone de culori complementare, orange și albastru, intensitatea luminoasă a tușelor orange exaltate prin alăturarea tonurilor de albastru creează șocul optic, dar și emoțional-estetic datorită expresiei poetice generale a ansamblului. Soarele și vibrația luminii se proiectează pe suprafața apei în tușele orange zigzagate, în mișcarea fluidă sugerată de micile pete jucate în stropi de culoare. Folosind culorile de ulei, performanțele măiestriei artistice obținute de Monet s-au impus cu îndrăzneală în interpretarea cromatică prin obținerea efectelor de acuarelă în sugerarea transparenței apei și a imaterialității aerului. Peisajul nu avea doar farmec poetic și curajul afirmării unei noi concepții morfologice. *Impression, soleil levant* era capodopera vestitoare a unei noi ere a conceptelor despre culoare în pictură.

Seriile libere – Argenteuil, Vetheuil și La Grenouillere. Gara Saint-Lazare

Supranumit „Rafaelul apei” Monet va experimenta în cadrul lucrărilor inspirate de poezia oculară, Londra și Parisului: *Argenteuil, Vetheuil* și *La Grenouillere* – valorile expresive ale culorii, urmărind efectele luminii transparente și reflexele

asupra apei. Îndrăgostit de magia transparentelor fascinat de freacățul apei și aerului, de jocul inconsistențelor, Claude Monet a devenit prințul acestei regi. Lumina reflectată asupra apei și norilor la Argenteuil și Vetheuil, vibrarea suprafeței pânzei în tușe mici, pigmentul pur al tonului punctat în solzi strălucitori și transparenți, culoarea ca că în lumină, culoarea rece în umbră, culoarea proaspătă pretutindeni, de fixare dată, paleta armoniilor spectrale, contrastul simultan al culorilor au devenit legile picturii lui Monet.

Preocupat de studiul reflexelor pe apă, Monet va picta nu numai peisajele franceze. El va dezvălui incandescența strălucirilor marine ale Veneției sau ceața colorată a Tamisei învăluitoare a *Podurilor Londrei*. Peisajele franceze, italiene, olandeze sau peisajele londoneze sunt pictate de Monet sub efectul mirajului luminii filtrate, a vibrației aerului marin și a reflexelor mîrilor de unde sub adierea vîntului.

În conceptul *seriilor libere* create de Claude Monet, Impresionismul cunoaște etapele studiului reflexelor pe apă, al fluidității norilor și aburilor, dar și al reflexelor luminii pe câmpurile cu maci.

Monet este artistul a cărui extraordinară sensibilitate artistică a vibrat în fața frumuseții naturii cu o intensitate mai mare decît a oricărui alt mare peisagist. Emoția sa poetică a fost proiectată în pictură în dorința comunicării exaltării sufletului și a bucuriei optice și estetice. Monet și-a îmbăiat privirea în spectacolul oferit de câmpul cu maci, înfloriri sub incandescența

Monet. *La Grenouillere*. Metropolitan Museum, New York.



um născut al său exaltat în fața puterii de regenerare a naturii, a trăit elanul bucuriei datorite de splendoarea câmpurilor înflorite încălșate de mână omului.

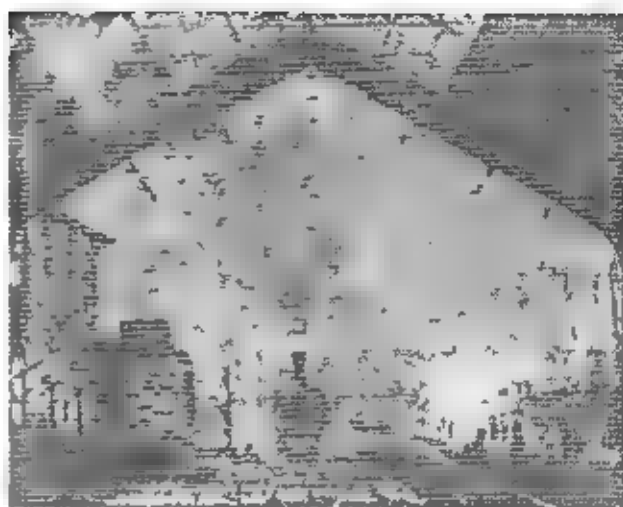
Fruita și sarea de exaltare artistică trăite de Monet în fața scanteierii macilor roșii care pulsează în anul verde al verbei au fost translate în personaje încărcate de bucuria descoperirii spectacolului optic al unei asemenea armonii irracional de savante.

Problemele morfologice noi abordate de Monet în aceste sunt urmează, treaptă cu treaptă, perfecționarea modalităților de limbaj plastic în planul culorii.

Argenteul a marcat etapa abordării tușei rupte și a suprafeței de culoare *à plat*. În acest mod culoarea plată era aplicată bidimensional fără să urmărească sugerarea volumetriei formei. Spațiul fizic era sugerat fără reperele tridimensionale ale perspectivei geometrice, ci cu ajutorul culorii prin *perspectiva cromatică etajată*. Această modalitate a succesiunii alternante a tonurilor calde și reci pe toată suprafața tabloului se dispensa de *perspectiva geometrică* tradițională renascentistă formulând soluții și rigor a celui nou spațiu plastic.

Pictura lui Claude Monet impunea, în plan emoțional, exuberanța poetică a așezărilor tonale și, în plan morfologic, descoperirea *raporturilor* calorice ale culorilor reci și calde, așezarea lor în tușe rupte. Exaltarea reciprocă a culorilor prin

Monet *Le Pont de L'Europe*



Monet *Gara Saint-Lazare*, Laval, Paris

alăturarea tonurilor pure, lumina din forma corolei, a apei, a norilor, schimbând intensitatea cromatică de la eclatant la surdina ofierii sărbătoare a picturii. În fața câmpurilor cu maci sau a reflexelor ogindite în lacurile de la Argenteuil, Vetheuil ori La Grenouillère, Monet trăiește revelația culorii și bucuria clipei.

Suntă imaginilor cu tema *Gara Saint-Lazare* a lărgit universul experimentelor morfologice ale lui Monet. Pictorul a adus ca noutate revelația formelor ale căror consistență și soliditate se pierd sub efectul ceții, aburilor sau fumului de locomotivă. Mai mult decât atât, volumetria formelor și conturul delimitator al formelor se dizolvau în ambianța difuză.

Dacă *Argenteuil*, *Vetheuil* și *La Grenouillère* au fost pentru Monet prilejul descifrării vibrației lumini pe suprafața apei și a reflexelor formelor în mediul fluid al apei, *Gara Saint-Lazare* a fost sursa analizei materiei și fluidului ambiante: vaporilor și fumului de locomotivă. Imagini instantanee și aspecte particulare ale vibrației atmosferice a lumini s-au grupat în studiul reflexelor vaporilor de apă, aburului și fumului din gările pariziene. Aceste preocupări vor constitui o etapă nouă nu numai în evoluția picturii lui Claude Monet, ci și în cea a Impresionismului, în general.

Seriile sistematice ~ Catedrala din Rouen, Câpișele de fân

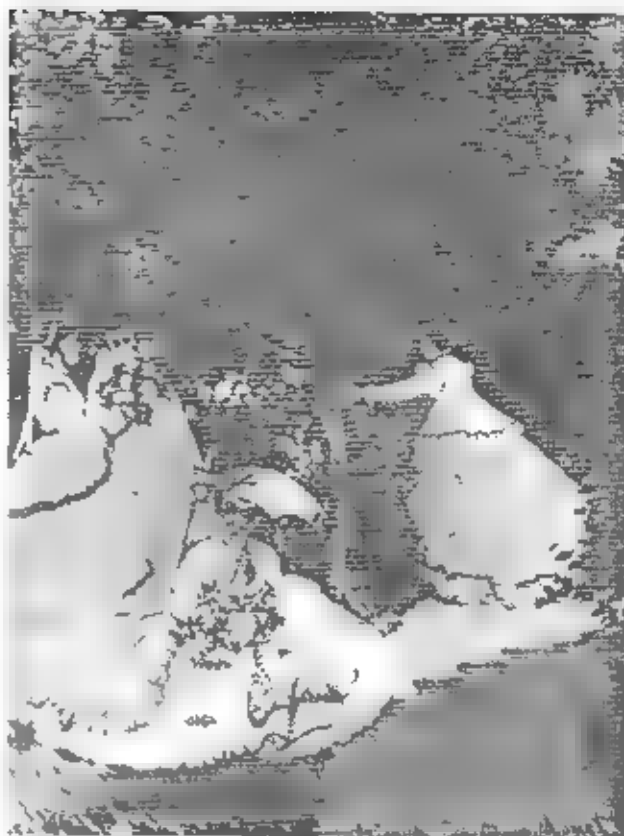
Suntă următoarele din creația pictorului au înregistrat remarcabile peisaje, variațiuni pe aceeași temă: imagini consacrate arhitecturii. *Catedrala din Rouen* și *Câpișele de fân* interesul lui Monet fiind

fixat asupra schimbării luminei și umbrei în diferite momente ale zilei.

Sunt ele dedicate *Catedralei din Rouen* și *Căpițelor de fân* pun în evidență un aspect nou în evoluția picturii moderne: determinarea raportului cantitativ al culorilor în funcție de schimbarea relației luminoase a nore unui subiect observat la diferite ore ale zilei. Principiul formulat de Delacroix în *Le tableau vivant* apăsă parțial în pictură principiul potrivit căruia un corp luminat de soare primește în lumină culori calde, în timp ce în umbră primește culori reci. Într-un tablou Claude Monet și pus în practică în viața de toate zilele pe tema Catedralei din Rouen.

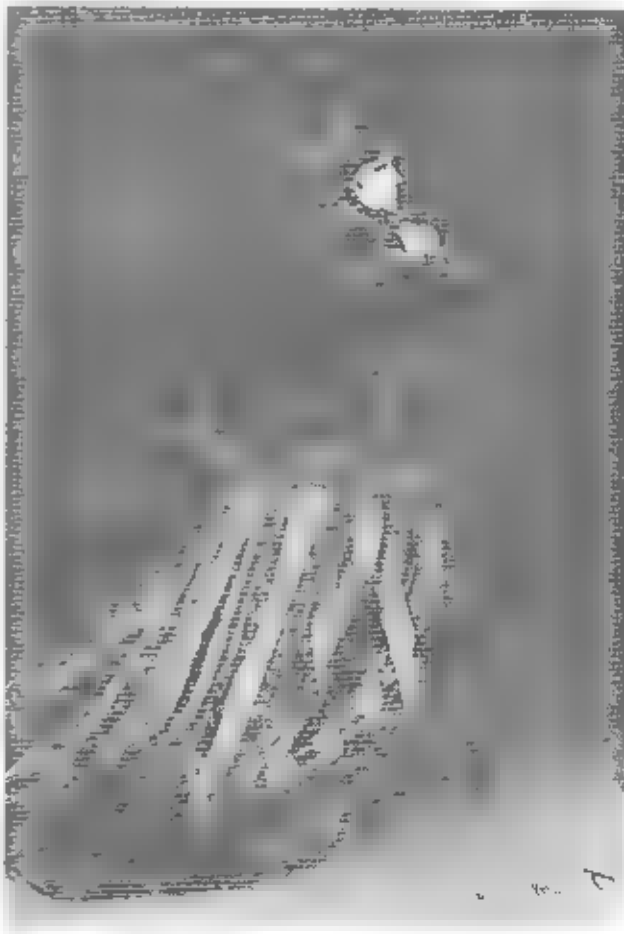
Efectele luminei și umbrei observate pe fațada Catedralei din Rouen au fost pentru Claude Monet relevante în acest sens. Observați silueta catedralei din Rouen în timpul zilei, era la șevalet Monet a căutat efectele totale neașteptate schimbare fizionomie fațadei goase o dată cu trecerea luminii solare de la orele dimineții la amiază și în crepuscul și schimbarea raportului dintre culorile calde și reci. Amplificarea intensității lumini la ora amiezii proiecta pe fațada catedralei și înabă crea un tonuri auri impunctuale intervenit în tabloul din partea pictorului prin creșterea cantitativă a suprafețelor de culoare caldă. Suprafețele luminate în tonuri de auriu, de rozuri sau de roșu și incendiate proiectate pe fațada catedralei creșterea cantitativă în plin soare sau în auriu și în creșterea suprafețelor de culoare rece, înaintea treptat către albastruuri și violaceuri o dată cu apropierea însorării în defavoarea suprafețelor de culoare caldă în timpul lucrului. Pe măsură ce soarele ajungea către amurg, Monet se vedea obligat să schimbe eboșă și să mărească suprafețele formelor desenate înțal, și o dată cu aceasta să realizeze schimbarea fizionomie desenată de el la prima oră a dimineții. Totodată, pentru echilibrarea cromatică a ansamblului, era constrâns să schimbe nu numai desenul ci și relația dintre suprafețele cromatice reci proporțional cu măritul suprafețelor colorate în orange și roșu. Astfel, echilibrul cromatic compositional al contextelor locale și ale ansamblului ar fi fost în dificultate.

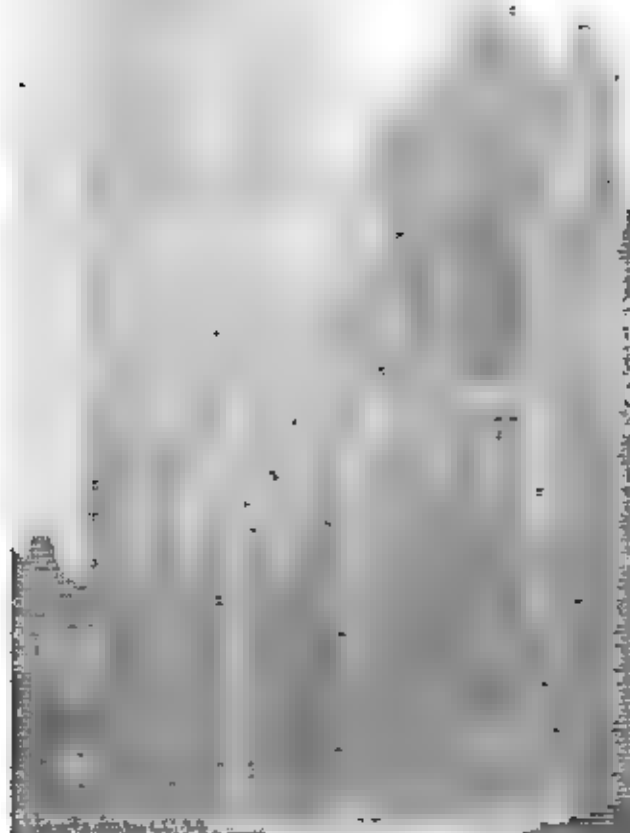
Constatările a oferit lui Monet tratarea în nuanțe multe variante a aceluiași subiect. Aceeași catedrală, aceeași din aceeași unghi de vedere era transformată în alte subiecte în funcție de noua problemă a culorii.



Monet, *Catedrala din Rouen în ploaie*

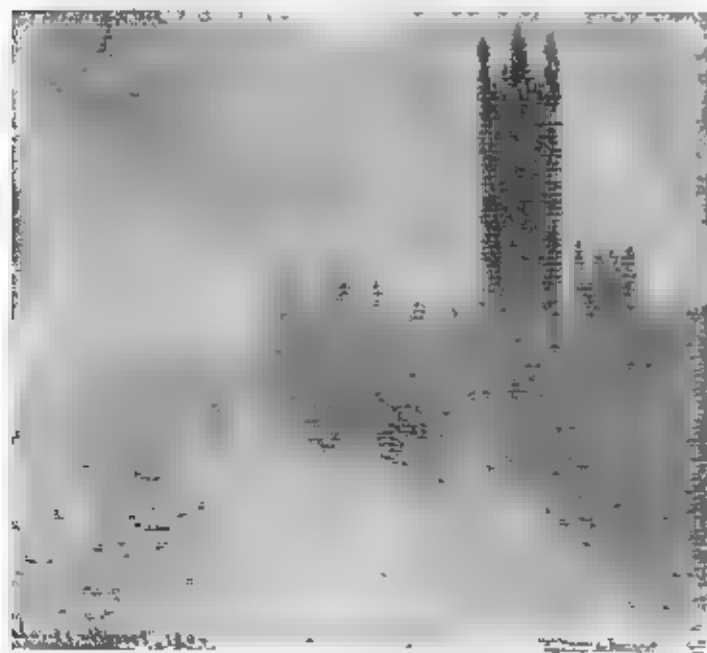
Monet, *Catedrala din Rouen în ploaie*, Muzeul Național de Artă al României





Monet, *Catedrala din Rouen*, Luvru, Paris

Monet, *Londra. Parlamentul soarele apărând printr-o spărtură în ceață*, Luvru, Paris



Noua compoziție geometrică definea o configurație diferită datorită schimbării luminii și umbrei și a raportului dintre culori.

O dată cu aceasta Monet făcea două observații de o uimă însemnată pentru pictura modernă: rezultatul picturii lui Monet impunând noi principii morfologice. Urmărind intensitățile diferite ale luminii și umbrei de la ora la oră și efectul lor asupra formelor Monet constata modificarea desenului inițial al subiectului și deformarea lui în funcție de necesitățile coloritului, conturul desenului inițial schimbându-se în funcție de acestea. Armonia cromatică a tabloului este determinată de echilibrul cantitativ (relația între cantitățile de culori calde și culori reci) și de echilibrul calitativ al suprafețelor de culoare (relația între intensitățile culorilor ale culorilor).

Problemele plastice abordate de Monet erau precum se constată, transferate din aria emoțională, a intuiției și sensibil tăpă art succesiunii domeniului și așezării culorilor.

În finalul existenței creatoare a pictorului francez *sutele sistematice* au fost dedicate *Parlamentului din Londra* și *Palatului Dogilor* de la Veneția, încununând de etapa ultimă a creației lui Monet, *Suta Suferinilor de la Giverny*.

Londra. Parlamentul soarele apărând printr-o spărtură în ceață este titlul uneia dintre lucrările care au constituit subiectul revenirilor multiple ale pictorului. Cu această etapă, experimentele lui Monet ating apogeul în ceea ce privește efectele difuze ale ecranurilor cromatice. Tusele interferate în contexte cromatice au transformat întreaga suprafață a tabloului într-o fecieță (textură de culoare) ale căre flidități transparente se datorau unor soluții plastice neabordate până atunci în pictura universală. Farmecul strălucirii lumii și culorilor este asociat de Monet secundar unei impactului cu momentul excepțional care ne marchează și ne uimește, dezvăluit de Monet ca revelator este momentul înregistrat ca eveniment de memoria noastră afectivă. Ideea existenței momentului de natură din capacitatea extensiei și reverberării lui afective este surprinsă de Monet în unicătatea universului sensibil și putința întoarcerii la el în orice moment dorim.

Contextele picturii lui Monet ies din conținuturile tradiționale introducând ideea vieții ca stare și nu ca întreprindere. O nouă lume a dialogului cu imaginea se naște o dată cu suita peisajelor lui Monet.

Impresionismul s-a cristalizat ca etapă de maximă evoluție în formele de evanescență ale *seriilor sistematice* pictate de Monet.

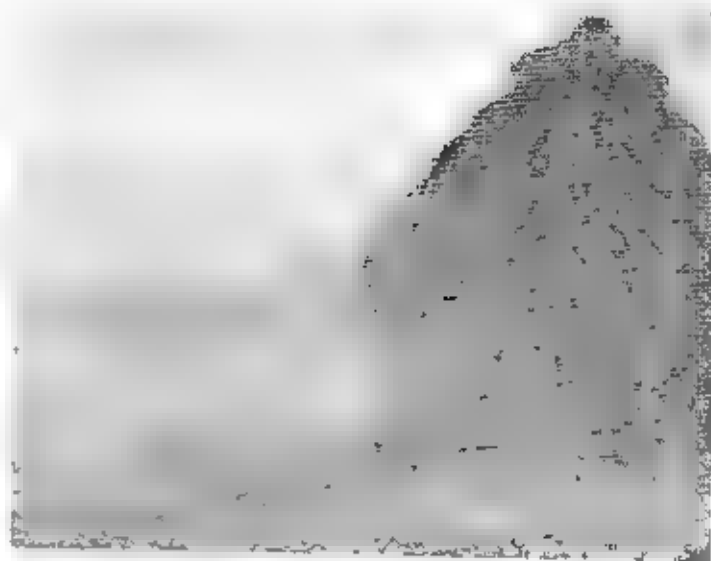
Un răsunet pe termen lung lăsat de *Catedrala din Rouen*, *Parlamentul din Londra*, *Palatul Dogilor din Venetia* și, mai ales, *Suita nufurilor de la Giverny* au format un apogeu al corului sirului și al performanțelor artistice. Într-o fază de criză a formei și compoziției, tablourile lui Monet au atins zona esteticului pur, al unei părți apropiate de imaginea nonfigurativă. Văzând pânzele și tușele, folosirea pigmentului și a cernelor, răsărită în strălucitori fluiți sau transparent, au zădărit consistența și soliditatea formei, construcția acestora și a compoziției ansamblului. Atributul particular al picturii lui Monet, picturalitatea, a înghețat în ultima etapă a creației prezente la extremitate. Pânza devine frumoasă în sine prin extensia cromatică și prin fiecare tușă de culoare. De totdeauna Monet picta începând să trăiască esențial din impresie și instantaneu în fața subiectului constant, "în mers". Bezaga e bucurie optică, locul tenelor grave. Conștințări filosofice cu semnificații etice profunde sunt sacrificate pentru noul regat, cu oare și amni, frenezia emoției, creație în fața acestora. Subiectul este transformat în *motiv*.

Proba a răsărit, dar și a elaborării logice și a articulărilor controlate în sistem rațional. Impresionismul în formele concretizate de opera lui Monet a transformat pictura în mărturie poetică despre știința culorii, în expresie a notajului, a impulsului și înclinațiilor optice, în surprinderea clipei care fuge, a secvenței care marchează dinamica secretă a spațiului nostru afectiv.

Suita Nufurilor de la Giverny a înmănușat întreaga experiență fabuloasă a colorismului pictorial. *Les Nymphéas*, lacurile cu nufăr, sintetizează concepția impresionistă a lui Monet despre desen, formă, construcție, compoziție, lumină și culoare.

Ca această etapă, evoluția picturii lui Monet pronunță transformarea picturii în fecerie coloristică devenind mai mult muzică decât formă și sugereare volumetrică.

Trecerea difuză de la un ton la altul, suprapunerile nărilor de tinte și scântecuri de culoare au schimbat fața picturii în spectacol magic de ecrane cromatiche. Forma s-a transformat în pată de culoare fără contur, în joc expresiv al tușelor interferate, suprafața pânzei pictate primind înfățișarea unei țesături cromatice incandescente. Feceria vizuală



Monet, *Capota in apus*, Museum of Fine Arts, Boston

oferită de Monet în *suita Nufurilor de la Giverny* a evoluat în direcția picturii abstracte. Ferane vibrante de tonuri reci și calde, înțelese de subtilitatea scânteierilor luminiștice au transformat pictura recognoscibilă în vag și pură emoție estetică. Pictura a mirat în făgașul esteticii pure, declanșând criza desenului, formei și compoziției, redresată în următoarele orientări artistice ale Neopresionismului și Postimpresionismului prin contribuția unor pictori ca Scurat și Signac, Cézanne, Degas, Van Gogh, Gauguin și Toulouse-Lautrec.

Pierre Auguste Renoir (1841 - 1919), strălucit reprezentant al Impresionismului, s-a consacrat portretului, compozițiilor și nudului, și mai puțin peisajului.

Spectacolul festiv al poeziei luminii și culorii susținut de pictura lui Monet și a celorlalți peisagisti ai grupului impresionist va fi îmbogățit de lirismul și căldura umană a tablourilor lui Renoir dedicate omului, sentimentelor de iubire, de tandrețe și duiosie. Expresia iubirii primește în interpretările pictorului forma inocenței chipurilor copiilor, a limpezimii și luminozității diamantine a privirii lor sau forma îmbrățișării tandre a tinerilor îndrăgostiți și a duiosiei materne. Fimțele pictate de Renoir sunt seducătoare, înzestrate cu expresia grației și gentileții ele privesc senin și deschis. Chipurile din portrete au o ușoară nostalgie, nudurile sunt robuste și comunică sentimentul proaspăt și stemic al adolescenței sau tinereții. Sănătatea și bucuria vieții se degajă din privirile modelelor și fințelor apropiate, soția și copiii artistului, prietenii sau grupurile parizienilor din cartierul Montmartre află în vecinătatea familiei.

Alături de alți tineri pictori grupați mai târziu prietare impresionist, Renoir a studiat pictura la Paris, în atelierul lui Gleyre. Pasionat de problemele culorii și ale *plein air*-ului, împreună cu membrii grupului impresionist, Renoir va experimenta reflexele lumii pe suprafața apei la Argenteuil și La Grenouillere, pentru ca, mai târziu să se consacre studiului reflexelor asupra epidermei trupului feminin.

Opera. Renoir a fost un mare admirator al lui Watteau și Boucher, dar și al operelor lui Rafael și Ingres, pictura sa exprimând respectul pentru tradiție, pentru știința savantă a compoziției, a desenului și formei. Pictorul francez a adăugat acestora noutățile descoperirilor impresioniste în domeniul culorii. Sinteza rigorilor artei clasice și știința portretului au fost, deosebite de Renoir, în compozițiile, portretele și nădărmile sale. Trupurile de tineri îndrăgosiți, opere inspirate din conștientul pictorului al cântecului Montmartre.

Viziunea artistică a pictorului mărturisește înaltă sensibilitate, tandrețea și căldura tanană. Compoziții cu *Le Moulin de la Galette*, *Dejunul canotierilor*, *Pierre Catin*, *Dans la Bougival* sau *Unbrățele evocă* viața socială parizienă din cartierul mărginit și, în special din foburgul Montmartre. Perechi tandre,

îmbrățișate sub lumina vibrantă a amurgului, dansează pe colina Montmartre-ului valsurile lui Johann Strauss. Gesturile afectuoase, surasul fermecător, ambianța animată de bucuria vieții calme radiază din fiecare atitudine surprinsă de Renoir. Lumea pare o ființă vie. Tineri femei și adolescente sunt înveșmântate în costumele grapoase ale epocii, bărbați cu silueta suplă, împodobiți cu canotieră sau cu jobe-nul la modă, plutesc cu discreție chipuri de copii, aureolați de farmecul vârstei, animă compozițiile pline de viață ale tablourilor lui Renoir. Galeria nădărmilor și portretelor sale se caracterizează prin aceeași dulcea-tandree și grație specifice atmosferei de genilele a Parisului anilor '70 - '80 din secolul trecut. Printre portretele compoziționale de grup, cel realizat pentru *Doamna Chaperon* este, ca și altele, precum și altele, deosebit de viu, spiritual și de interior burghez și ambianța călărească a Parisului sfârșitului de secol.

Remarcabila trăsătură a personalității lui Renoir este valoarea constantă a plăcerii care afectează a pictorului în viața emoțională a tabloului. Fie compoziție, fie portret sau nud, ființa umană este subiectul principal al tablourilor lui Renoir. Strălucirea privirii, interiorizarea trăirii, căldura umană degajate de oricare dintre modelele sale au tonul just al entuziasmului și

Auguste Renoir. Portretul doamnei Chaperon



Renoir. Portretul lui Durand-Ruel





Renoir. *Le Moulin de la Galette*

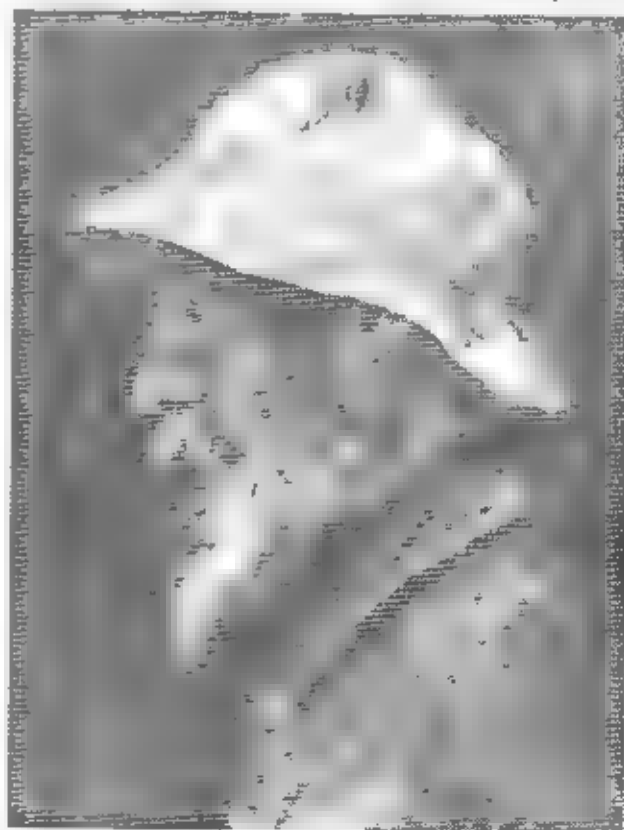
bucurie vieji. Înălțate în acordul sentimental al
ai toniei senine personajele pictate de Renoir
Jezvă ale capae tatea nepunzabilă a impl căm lince a
artistului, registrul uman generos al spiritualității tem-
peramentului său art st e

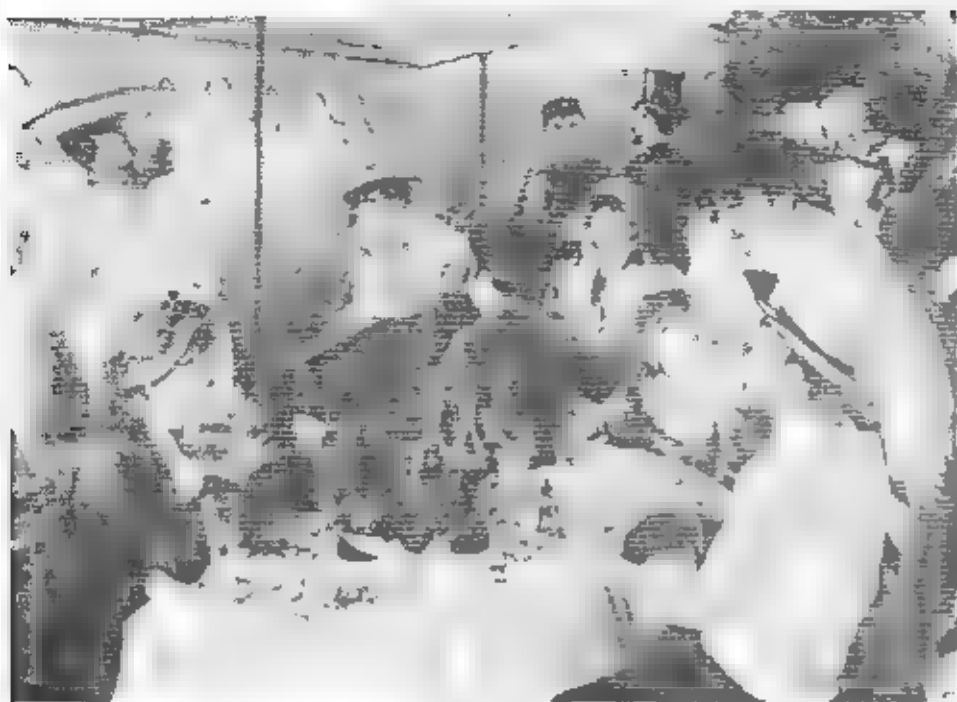
Nuda, v nst tute unul dintre cele mai importan-
te capitolu ale artei lui Renoir. Printre tablourile re-
prezentative sunt *Les Grandes Baigneuses* (1884 -
85), *Nud, alut* (1917), *Tanără culcată pe malul mării*
(1896), *Tanără purtând pălărie* (1892), *Femeie*
aruncându-și parul (1892 - 1895), *Judecata lui Paris*
(1914), *Femeie la scăutut* (1915), *Gabrielle*
ca transafon (1911), *Repans după baie* (1918 - 1919).

Deș dedicate anu mult nădului feminin
capodoperele create de Renoir îl consacără și în
portretistică printre redutabili pictori impresionisti
purători ai legăturii dintre tradiție și modernitate

Portretul doctorului Choquet, a cărui expresie
este spirituală până a ascără. *Portretul modelului*
întrupând profilul soției sale, Aline Charigot, chip ani-
mat de nostalgic reverie și dulce tandrețe, sunt dova-
la pri fuzi m suleretst a lui Renoir și a capacitat lui
de pătrundere în universul vieții subiective a mode-
lelor. Portretele făcute fi lor său Pierre și Jean Renoir
și portretele lui Cécile, cel de al treilea fiu. Claude

Renoir. *Autoportret*





Renoir *De unul căușier și de unul vaslașlori*

vibrează de unde e în angajatoare ale tunderii paterne
 Clipirele rimate de expres a nuanțată a feminității
 rezolvare pentru *De imini Charpentier* și *Jeanne*
Santa și sau porreca compozitorului *Richard Wag-*

ner au aceeași implicare afectivă a artistului, aceeași
 învătătoare caldura umană

Impresionismul este prezent în opera lui Renoir
 nu numai în planul relațiilor culori și lumina sau al

Renoir *Nud*



Renoir *Un băiețel*





Renoir *Doamna Charpentier*

preocupărilor pentru universul reflexelor. Operele lui Renoir surprind instantaneul mișcării, autulmin, privirii și gestului. Instantaneu, în concepția lui Renoir fixează pe pânză starea de spirit, surasul, scânteierea privirii. Renoir este magician, capabil să răpească vieții fiorul energic, vital. Colorismul strălucitor al supratejecilor vibrante de tonanță caldă și rece, de rozuri scânteietoare și albastru sidifin, freacățul jocului de lumină, umbră și incandescențe solare oferă paleta pigmenților bine hrăniți, a acordurilor de complementaritate și a armoniilor sonore. Lumina mediteraneeană este sărbătorită festiv. Sentimentul de bucurie a vieții și starea de visare poetică sunt înfrumusețate în expresia generală a sentimentului profund de iubire, fundamental caracteristic conținutului etic al artei lui Renoir.

Viziunea picturii lui Renoir păstrează entuziasmul, nealterat de vârstă, pentru componentele vitale ale existenței și concentrarea asupra universului sensibil al vieții.

Înțelegerea stilisticii operei lui Renoir nu poate fi realizată fără aceste dimensiuni ale sensibilității și spiritului contemplativ al lui Renoir, esențe care asigură capacitatea surprinderii misterului strălucirii din privire, a inefabilului ascuns sub vălul trăirilor, emoției și sentimentelor. Impresionismul a fost pentru Renoir, în aceeași măsură, spectacol fetic al culorii și luminii,



Renoir *Loja*

dar și implicare umană profundă în plan afectiv. Umanismul, componentă stilistică a operei lui Renoir, trece dincolo de sensurile culturale. Frumusețea coloritului tablourilor lui atinge corzile sufletului cu aceeași intensitate ca metaforă poetică a transfigurării realității recognoscibile. Artă poetică a lui Renoir, infuzată de pasiune, implicând și multă subiectivitate, este dublată de dimensiunea duratei. Excepționala sa vocație de colorist și dimensiunea personalității omului de cultură i-au asigurat locul printre marii creatori. Renoir iubesc pictura, iubesc culoarea, se exaltă în fața forței umane creatoare. „Când văd la un pictor pasiunea ce a simțit-o pictând, ea mă face să mă bucur de propria lui feticie. Am trăit a doua viață prin această bucurie pe care mi-o dă vederea unei capodopere”, spune Renoir.

Până la patruzeci și unu de ani, pictorul Auguste Renoir realizase câteva dintre lucrările sale ample: *Le Moulin de la Galette*, *Dejunul canotierilor*, *Leagănul*, *Loja*, *Portretul Doamnei Charpentier și copii*, *Portretul doctorului Choquet*.

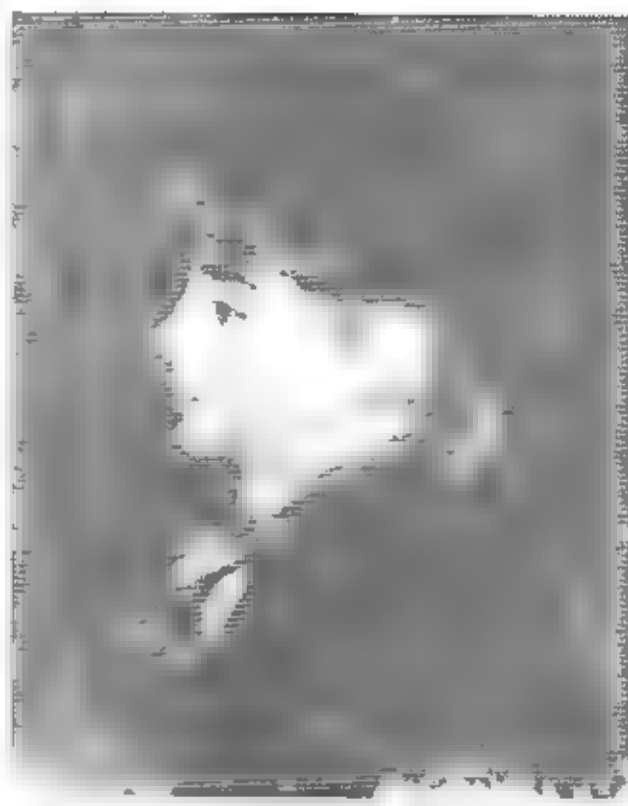
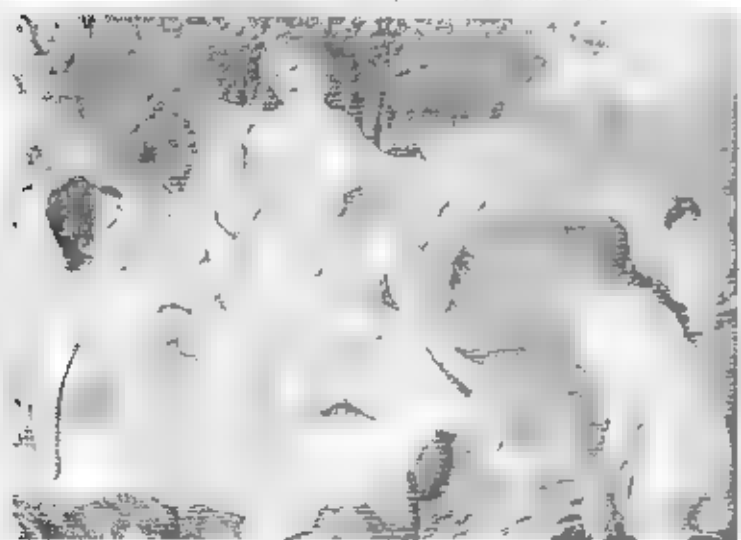
În căutarea noilor motive de inspirație și de îmbogățire a paletei cromatice, Renoir călătorește neîncetat. Pleacă în Anglia la Londra, în nordul Africii în Alger, pentru ca în Italia să rămână mai multă vreme. „Căldura Algeriei va pune în valoare delicatețea Angliei”, spune pictorul. Dar, Parisul îl reține



Renoir *Jeanne Charpentier se veselește* - Metropolitan Museum of Art, New York

În ciuda pe Renoir, Petroul se lasă în voia bucuriei de a picta marca compozitorilor *Dejant il canotieri* și *Dejant il aslușido*. Capodoperă care exprimă a doua adresă grupului de la Batignolles. În căutarea altor orizonturi, în toamna anului 1881 pleacă în Italia pentru a intra în arta muzeelor și a-și însuși imaginea. Renoir se oprește la Veneția, termecat de umiditate, de picturalul palatelor de pe Canal Grande, de freacățul culorilor exalate ale orașului de pe apă. „Ce minune este acest Palat al Dogilor”, exclamă Renoir, care pictază ansamblul în lumina aurie, văzut de la San Giorgio Maggiore. Renoir pictază Catedrala San Marco, gondolele de pe Canal Grande, se bucură și freacă de emoție în ambianța

Renoir *La bota* - Philadelphia Museum of Art



Renoir *Portrait of a Woman* - Portrait of a prostitute

luminii filtrate a orașului cu ape verzi și cu palatele de marmură. La Roma, Renoir admiră senințele rigori ale artei lui Rafael. Pleacă mai departe la Napoli, a cărei legendară frumusețe îl încântă.

Renoir *Art* - Kunsthistorisches Museum, Viena



Apoi, pe Căminul Anna Fiană, Renoir are revelația că, în secolul al XIX-lea, Capri este și a Văii Dragonului. Renoir descoperă magnifica panoramă de la Ravello, în care, în sine și de cea ușoară, suspenda într-o cerșire și mare.

În 1865, se face o întâlnire cu pe Wagner, care a rămas, să-l auzese a Ravello, unde crease "L'Amant". Renoir află că Piermo pentru a face portretul arelu compozitor, se întoarce apoi în Franța prin Aix, trecând pe la Cézanne. În această lungă absență din Paris, Renoir se lasă fascinat de răscădăscăria, un mîndărime de expoziție vegetală și de abundența luxuriantă și vizuioasă a naturii sale.

Un interludiu strigă entuziasmat de viața din ultimii ani, a creșterii Renoir, anchi oziat în cărușii lui pe roțile fixează remarcabilele sale exuberante de culoare. Trasee luminoase de carminuri și sîdef, aururi calde, rozuri florale țes epiderma mîrșică a pânzelor în paete multicolore. Sub soarele ardent al sudului, cu sentimentul eternei veri, marile compoziții cu tîndră fac să vibreze în savor, festive paleta lui Renoir. Explozia de viață, dragostea pentru om și natură, contopite cu lumina solară a Mediteranei, locu sacru al inspirației și determinării spre armonie și plenitudine, s-au întâlnit august în pictura lui Renoir.

Alături de pictorii impresionisti, Renoir a trăit întâmplările reușitelor și nereușitelor în care a fost prinsă evoluția grupului. Durand-Ruel, colecționarul și negustorul de tablouri, al cărui destin s-a confundat cu cel al grupului impresionist, îl admiră pe Renoir, crede în el, așteaptă cu răbdare afirmarea și succesul operei lui Renoir. Durand-Ruel a fost printre puținii carvănțari ai valorilor autentice ale Impresionismului. El a fost cel care a impus pictura impresionistă peste ocean, a asigurat succesul pînăgriților în capitala artelor. Lumea Nouă a salutat cu entuziasm arta impresionistă datorită lui Durand-Ruel. Admirat și prețuit la New York, Renoir a pătruns în marile colecții americane de artă. Nudurile, florile, buchetele cu trandafin, grupurile de tineri, perechile de îndrăgostiți de pe malurile Senei și din Montmartre trec triumfător oceanul.

La 4 iunie 1914, după patruzeci de ani de la prima expoziție impresionistă de la Paris, eveniment care declanșase scandalul cu publicul francez, Muzeul Luvru accepta opera celor ce fuseseră refuzați de odinioară. Luvrul își deschidea sălile pentru a primi



Renoir, *Dans la Bougival*, Museum of Fine Arts, Boston

operele lui Renoir, Monet, Manet și ale celorlalți străluciți pictori ai grupului. Abia acum succesul impresionistilor este confirmat de parizieni. Parfumul și farmecul lumii lui Renoir, a ceea ce s-a numit „la belle époque”, frumoasa epocă a lumii surzătoare, immortalizată în *Dans la Bougival* și în *Le Moulin de la Galette*, a grației de la Argenteuil și Vetheuil, pierită în vîlul anilor de la sfîrșitul secolului, rămîn în chip nostalgic semne spre care se îndreaptă cu îngădurare generațiile următoare.

Evoluția artei lui Auguste Renoir a fost martora înnoirilor și orientărilor stilistice care s-au succedat vertiginos în pictură. Impresionismul, la Renoir și al



Alfred Sisley, *Zăpadă la Louveciennes*

Monet a fost contemporan cu Neoimpresionismul la Seurat și Signac, cu constructivismul și principiul modular al lui Cezanne, cu sintetismul culorii Postimpresionismului lui Gauguin și Van Gogh, cu viziunea dinamismului lui Lautrec și Degas, iar la începutul secolului al XX-lea cu experiențele fauve și cubiste ale lui Matisse și Picasso.

Sisley, *Înundație la Port-Marly*



Renoir, ca și Monet, singuri constant devotați Impresionismului până la sfârșitul vieții lor, au relevat în evoluția colorismului modern forța cuorii și sublimarea figurativului, anticipatoare ale primelor opere de artă abstractă, elaborate de Kandinsky și Mondrian în anul 1910 - 1916.

Grupul impresionistilor, format din personalități și talente distincte, a impus numele lui Camille Pissarro, Alfred Sisley, Armand Guillaumin, Berthe Morisot, Frederic Bazille, Eva Gonzales, Mary Cassatt.

Dintre aceștia Camille Pissarro (1839 - 1903) s-a definit ca fiind artistul impresionist cel mai preocupat să realizeze construcția arhitectonică a planurilor de culoare, geometria ecranelor coloristice și, mai ales, structura foarte organizată a compoziției. Pissarro este pictorul care a izolat în activitatea constantă la șevalet în *plein-air*, a statornicit în cadrul grupului impresionist concepția imaginii solide și stabile într-o relație cu sentimentul permanenței. Compoziția sa riguroasă, aproape științifică îl va influența puternic mai târziu pe Cezanne în căutările constructivismului său. Conceptele picturii la Pissarro și recomandările artistului vor acționa asupra interpretărilor lui Gauguin, Seurat și Van Gogh.

Alfred Sisley (1839 - 1899) înzestrat cu vibrantă sensibilitate artistică, a rămas subjugat de spectacolul naturii sub efectul schimbării sezoanelor, atmosferei și aerului. Constant preocupat de caracterul particular al ambrunjei naturii și lumii, el a surprins instantanee ale situațiilor spectaculare ale peisajelor. Lucrări ca *Înundație la Port-Marly* (1876) sau *Zăpadă la Louveciennes* (1878) fixează natura franceză în momente de o remarcabilă poezie a lumini. Cerul albastru încăleat cu nori pufoși, aerul proaspăt îmbibat cu vapori de apă în timpul inundațiilor primăverii sau secvențe ale sezonului rece al iernii, când albul zăpezii acoperă totul, sunt imagini care translează proza în poezie. Sisley are forța evocării. Formele se animă, devin siluete fermecătoare. Cerul și coborârea deasupra păunii de zăpadă a băștrunilor. Atingeri petulante de violaceuri se topesc în nuanțe voalate. Sisley transformă zăpada în jesut mângâietor deasupra caselor și copacilor. Alburile plutesc cu moliciune. Griuri delicate și rozuri ușoare primesc irizările reci ale arginturilor ninsorii. Singurătatea, definită de pictor ca sentiment al armoniei cu sine și cu natura, se confundă cu spațiile tăcerii, simbolice oaze ale liniștii. Coloritul catifelat sugerează un spațiu absorbant al sunetelor, după cum tonalitățile griurilor creează senzația atmosferei reci. Efecte senzoriale, sonore, tactile, calorice întrunite de

Sisley nu a mai petrecut nici de această dată *Zapada la L'Anvers* și nesău substanță poetică

Cele trei pictorițe **Berthe Morisot**, **Eva Gonzales** și **Mary Cassatt**, admiratoare și eleve ale lui Edouard Manet, au expus în aproape toate expozițiile grupului, fiecare dintre ele evoluând preferențial către un gen sau altul

Dintre cele trei pictorițe **Berthe Morisot** (1841 – 1895) se va distinge prin sensibilitate artistică remarcabilă și structură lirică. Influențată mult de opera lui Manet în procedeele plastice, Berthe Morisot se va dedica scenei inspirate de tema maternității. Una dintre reprezentativele sale compoziții este *Leugânul* (*The Berceuse*), secvență cu valoare de sine stătătoare. Vibrarea intensității lor luministice și subtilitatea tonurilor de culoare, atingerile delicate ale pincelului sunt vizibile efecte ale tehnicii impresioniste. Acoruri cromatice ale tonurilor calde și reci, corespunzătoare zonelor de lumină și umbră, prezența contrastelor simultane ale culorilor sunt modalități ale limbajului nou al picturii. În aceeași măsură, surprinderea secvențelor de viață a instantaneelor existenței exprimă libertatea exprimării gândirii artistului.

Spaniola **Eva Gonzales** (1849 – 1883) și americană **Mary Cassatt** (1845 – 1926), integrate grupului de pictori impresionisti, vor face demonstrația înaltei lor profesionalități, tablourile lor mărturisind performanțe în măiestria desenului și colorismului. Modalitățile plastice și virtuozitățile atinse în planul colorismului paletelor de *plein-air* vor pătrunde în arta celor mai înzestrați pictori ai lumii, rigorile științei moderne a picturii făcându-se prezente în aceluiași mod de pictură. În școlile de pictură ale țărilor europene, Impresionismul a avut reprezentanți sericiți din Anglia până în România. Numele lui **Nicolae Grigorescu**, alături de pictorii impresionști francezi în expozițiile acestora, va reprezenta o culme a măiestriei și expresiei poetice în pictura românească după cum numele americanului **John Singer Sargent** format la Paris, este gloria picturii americane.

Criza formei și compoziției în pictura impresionistă. Criza conținutului

Noile modalități plastice folosite de impresionisti, respectiv *fragmentarea tușei, anularea sugerei volumetrice și materialității formei, a conținutului și omogenității spațiului fizic, ignorarea perspectivei geometrice* au dus, în mod inevitabil, la dispariția recognoscibilității. Impresionismul a evoluat



Mary Cassatt *L'Anvers* National Gallery of Art Washington D.C.

către criza formei și a compoziției datorită căutărilor extreme de esențializare a problemelor culorii. Pierderea consistenței formelor, a materialității și a arhitectonicii au transformat pictura în cerne de ceață luminoasă, în evanescent, au pulverizat și atomizat suprafața cromatică. Solidele au fost volatilizate în febrile tușe alegre. Țeseri de culoare în miriade de tonuri, în ciuda fluide, în virgule dansante au creat cerne colorate, desfășurări de tonuri și nuanțe. Moleculele de culoare iriază lumină. Seducția armoniilor cromatice, preocuparea pentru surprinderea clipei și instantaneului au împins pictura nu numai către criza formei, ci și a conținutului.

Printre modalitățile morfologice care au determinat criza formei și a compoziției și au dus, în mod inevitabil, la dispariția recognoscibilității, sunt de amintit procedeele plastice noi care se auieau pe cele ale Renașterii:

- eliminarea desenului,
- distrugerea sugerei volumetrice a formei
- dizolvarea materialității corpurilor,
- anulara deamutării planurilor de tip geometric și cromatic
- dispariția sugerei perspectivei geometrice și ordonării formelor în succesiunea planurilor perspectivice conforme conceptelor renașcentiste



Mary Cassatt *Turner*, Art Institute of Chicago

Compoziția de tip renascentist era susținută de desenul, și construcția formei, de sugerarea consistenței materiale a formelor, de perspectivarea lor geometrică, de fixarea prim-planului și fundalului, de sugestia planurilor apropiate și depărtate precum și de succesiunea planurilor unele după altele în continuitatea omogenității spațiului fizic. Toate acestea au

disparut în pictura impresionistă o dată cu soluțiile esențializării culorii și cu crearea unui nou spațiu plastic.

Efectul de ceață colorată a dus la dizolvarea consistenței volumetrice și formei, dar și a compoziției.

Impresionismul, artă a secvențialității a instantaneului, a emoției trăite în momentul care trece, a efemerului și nu a esenței fenomenului, este totodată artă a cultivării expresiei formei și căutării perfecțiunii bazate pe simțul armoniei.

Prin pierderea evocării elementelor complexe ale realităților recognoscibile, filosofia implicită a formulat refuzul esenței permanentei, al caracterului de durată și al valorilor perene. Consecințele de ordin filosofic arnează acest sens a crizei. Efortul pictorilor impresionisti rămâne în pragul cunoașterii. Senzația, prima treaptă în procesul cunoașterii realității obiective, este asimilată în pictură ca modalitate în sine.

Ideea de subiect și temă dispare din vocabularul impresionistilor. În locul lor apare noțiunea de *motif*, pasiunea impresionistilor fiind fixată asupra unui subiect devenit interesant pentru valorile lui cromatiche. Subiectul, tratat pentru problema luminii și culorii, a fost transformat în *motif*. Omul însăși, este interesant nu în planul spiritului, ci tot ca *motif*, ca pretext de analiză a formei sub efectele luminii, uneori chiar de către Manet sau de Renoir, a căror pictură a păstrat în centrul atenției omul.

Vederea secvențială a eliminat durata desfășurării acțiunii ca întreprindere, conținutul ideatic a

Nu a fost locul zărilor unor opere de artă, la un muzeu sau altul, sau a diferitelor colecții, poate fi, uneori, dificil de precizat. Trebuie să înțelegem acest sens în sensul divers care pot crea confuzii sau neînțelegeri. Unele opere au fost reținute de către autorul lor sub formă de *replika* (identice sau aproape identice) ca dimensiuni, subiect, realizare. Este cazul, de exemplu, al celebrei panze *Imbarcare pentru Citera* pictată de Antoine Watteau care se găsește la *Museul de Artă*, dar cu aceleași titlu, autor și conținut în colecția *Castelului Charlottenburg* (Berlin). O altă situație de poate crea confuzii o constituie *împrumutarea unor opere de artă de către proprietarii lor* (muzee sau colecționari particulari), temporară sau pentru intervale mai mari de timp, altor spații de expunere decât cele originale. Înălțat, există situația marilor colecționari, intrate în patrimoniul unor țări care au fost regrupate pentru a fi expuse în noi spații de muzeu, după cum acestea se dezvolta în timp. Cazul tipic este cel al lucrărilor aflate în posesia Patrimoniului Național

al Franței provenite în primul rând din numeroase donații legate testamentare sau achiziții periodice (cazul cel mai des citat fiind cel al lucrărilor pictorilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea). Peste numeroase pentru a putea fi expuse în spațiile existente, ele au apărut în alvele ca aparținând, nominal, *Muzeului Livru*. Parte dintre ele au fost, un timp, alocate Palatului Luxemburg (care s-a schimbat ulterior funcțiunea devenind sediul Parlamentului) și redistribuite apoi altor muzee sau spații de expunere. Lucrări impresioniste și postimpresioniste au fost expuse în spații de anexe ale palatului Livru cunoscute sub numele de *Jeu-de-Paume* și *Orangerie*. Ele au fost regrupate o dată cu inaugurarea *Muzeului Orsay* (Paris), consacrat artei secolelor XIX și XX. Regrupări succesive au suferit și lucrările de artă modernă, expuse întâi la *Muzeul de Artă Modernă* (Paris), apoi la *Centrul Pompidou*, și, parte dintre ele, din nou la *Muzeul de Artă Modernă*.



Eva Gonzales *Lequel le Centre Italien* Luvru, Paris

Berthe Morisot *Lequel le Musée d'Orsay* Paris



Mary Cassatt *Femea spăritu-se*





Camille Pissarro.
Intrarea în orașul La Ferté-Maclos

pierde, forța generalizatoare, vehicularea profundă a aspirației și idealului etic, nalt au fost înlocuite de concepte estetice absolut noi și de imbulșul unui nou orizont, spiritual și emoțional.

Spectacolul fascinant al colorismului impresionist adresându-se registrului senzorial, a asigurat interesul primordial al impresionistilor. Conținutul a rămas, în mare parte, limitat la registrul senzorial adresându-se de noul. Aspectul perisabil, efemerul și

nu esența fenomenului, stabilește dimensiunea interioară a picturii impresioniste. A trata subiectul pentru tonul de culoare și pentru efectele reflexelor a avut importanță fundamentală pentru impresionști. Conținutul meditației filosofice asupra destinului uman, regăsit în preocupările artiștilor de-a lungul secolelor, își pierde semnificațiile în pictura impresionistă. Pentru pictorii impresionisti, totul devine echivalent ca importanță în planul conținutiv, chipul uman, peisajul urban, arhitectura unor ziduri, florile, trupul uman sau fructele. Extragerea esențialului, lasă locul studiului reflexelor luminii și frumuseții acordurilor cromatice. În această mentalitate estetică, genurile tradiționale ale picturii: compoziția, portretul, peisajul, nudul, natura moartă au devenit echivalente.

Refuzul esenței, al valorilor perene, alăturat de către pictorii impresionisti centrării atenției asupra modalităților morfologice, conturează dimensiunea complexă a crizei.

Spectacolul fecund al colorismului impresionist, seducțiile optice și performanțele tehnice au avut ca finalitate negativă *analiza nerecuperabilă în sinteză*.

Generațiile imediat următoare ale pictorilor impresionisti, cele ale pictorilor neo impresionisti și, ș. post-impresionisti vor încerca noi procedee cu ajutorul cărora vor reformula viziunea imaginii impresioniste și vor impune soluțiile ieșirii din criza formei și compoziției.

Armand Guillaumin. *Stradă în La Ferté*



NEOIMPRESIONISMUL

Divizionismul cromatic. Soluția alegerii din criza formei și compoziției produsă de Impresionism

A opta expoziție a grupului impresionist, dealul și a tina, a avut loc la Paris, în 1886. În această a opta expoziție lucrările lui Monet, Renoir și Sisley, principalii exponenți ai grupului, au lipsit. Evenimentul important al expoziției a fost marcat de tabloul intitulat *Dimineață de vară la Grande Jatte* semnat de Georges Seurat, pictor care se alătură grupului impresionist pentru întâia dată. Foarte tânăr, **Georges Seurat** (1859-1891) avea să fie în fruntea unei noi mișcări înscrise ca **reacție contra Impresionismului**.

Numele de **Neoimpresionism** indica o parțială preluare a Impresionismului datorită continuării pe un *plan* foloșirii paletelor culorilor luminoase și tenebre, precum și accentuata pus pe conștiința vieții. **Reacția contra Impresionismului**, marcată de Seurat și de colegul său, Paul Signac, a primit formă prin neacceptarea atitudinii intuitiv-sensibile a impresionistilor în crearea acordurilor cromatici și în alăturarea emoțională a tonurilor de culoare. În crearea acestora cu studiul științific al

raporturilor dintre culori și lumină a proiectat conceptul, metoda și tehnica **divizionismului culorilor**.

Colegul și partenerul eforturilor noului program estetic datorat lui Seurat era **Paul Signac** (1863-1935). Cei doi tineri se declară aderenți unei metode precise și științifice a relațiilor dintre culoare și lumină, teza colorismului impresionist fiind refuzată din cauza folosirii nemetodice și nesistematice a principiilor valorilor optice ale culorilor. Instinctul și senzațiile, emoțiile și impresiile, hotărâtoare în arta impresionistă, vor fi puse sub semnul controlului științific al pictorilor neoimpresioniști. Dintre cei doi pictori, Paul Signac a fost teoreticianul. După o atentă studiere a cărții lui Chevreul precum și a lucrărilor noi publicate în epocă de către fizicienii Helmholtz, Maxwell, O. N. Rood și după studiul *Tratatului* al Delacroix, eforturile lui Signac au fost sintetizate în tratatul său despre culoare intitulat „De la Eugène Delacroix la neoimpresionism”, apărut în 1899 la Paris.

Cartea rezumă concepția la care au ajuns cei doi pictori. Ei consideră necesare inteligența, calculul și selecția ordonatoare a magazinului în pictură valoarea



Georges Seurat *Mouette*
Fundația Barnes Philadelphia



Seurat, *Dunarea la Gravelle*
Artă Estetă de Chicago

și metode și procedeele sistemelor de metode bazate pe folosirea culorilor pure.

Problematika morfologică abordată de Georges Seurat forma a nu numai o nouă estetică plastică prin noile concepte despre culoare și lumină, compoziție și spațiu plastic, ci și o modalitate opusă Impresionismului, salvatoare a destinului picturii din criza Impresionismului. Lucrarea de mari dimensiuni, inspirată lui Seurat de ambranza și de pe sajonul festival al insulei La Grande Jatte, s-a impus alături de opera-mănușă a neoromantismului estetic în perioada.

Ce aduce nou Neopresionismul?

Constatarea lui Seurat și Signac s-au finalizat în neașteptatele observații: a) culorile din natură sunt diferite de degradarea lor sub lumina care le înconjoară și tonurile de ei lor, le vecine b) două pete diferite de culoare, așturate și suficient de mici privite de la o distanță destul de mare sunt percepute de ochi în *simultanitate*, ca o *singură culoare* rezultată din amestecul celor două și nu ca *tonuri individuale*. În ambele cazuri, ele sunt receptate pe calea *amestecului optic*. Această însușire naturală a ochiului a fost intens exploatată în pictură de cei doi artiști și rădăcina a rămas concept, metodă și procedeu tehnic în scopul realizării unor efecte specifice derivate din această constatare.

Seurat a refăcut mental mecanismul și etapele, descompunând în pictură, în tonuri primare, culorile

combinale aflate în natură, astfel încât ochiul spectatorului să fie cel care să recombina optic amestecurile. Noutatea impusă de Neopresionism constă în *înlocuirea amestecului pigmentar cu amestecul optic, folosirea sistemică a complementarelor, eliminarea empiricului*.

Divizionismul cromatic impunea folosirea exclusivă a culorilor primare. Anularea oricărui amestec pigmentar pe paletă sau pe pânză asigura maxima luminozitate a culorilor. Tonurile primare aplicate pe pânză în tuse mici alături erau gândite astfel ca privite de la o distanță egală cu de două ori diagonala panzei tabloului (dimensiunea tusei oricât proporțională cu dimensiunea panzei) să declinșeze în retina spectatorului efectul optic al amestecului cromatic. Colorarea panzei se efectua, astfel încât aplicarea tonurilor curate și alăturarea (gastapanarea) și nu amestecarea lor pe paletă sau pe pânză să fie receptată optic prin recombinarea lor. Tusele albastre și galbene și roșu erau recombinate optic în cu carea orange după cum cele de albastru și galben obțineau verde (iar cele de albastru și roșu compuneau violet).

Descompunerea culorilor și divizarea lor în tonuri primare și alăturarea lor pentru obținerea efectului de binare au primit valoarea conceptuală a sistemului picturii neopresioniste. Astfel, *tusele fragmentate ale culorilor pure*, aplicate așturate în forma punctului sau pătratului au asigurat obținerea recombinației optice a culorilor combinate. Efectele optice obținute de neopresionisti sunt similare celor din cinematograful. Analiza este receptată în simț pe cale optică în ambele cazuri. Perceperea optică a amestecului culorilor din pictură este similară cu efectul cinematografic al mișcării continue obținută prin succesiunea secvențială a imaginii într-un ritm particular (24 imagini pe secundă).

Numele de *pointilism* dat în mod eronat Neopresionismului de către contemporani, în școli artistice se datorază folosirii dimensiunilor mici ale punctelor de forma punctului, altele de formă alungită sau pătrată. Eroarea constă în *confundarea conceptului divizării culorilor cu modalitățile tehnice ale punctării culorilor*.

Problema nouă a neopresionistilor consta în perceperea culorilor prin înlocuirea amestecului

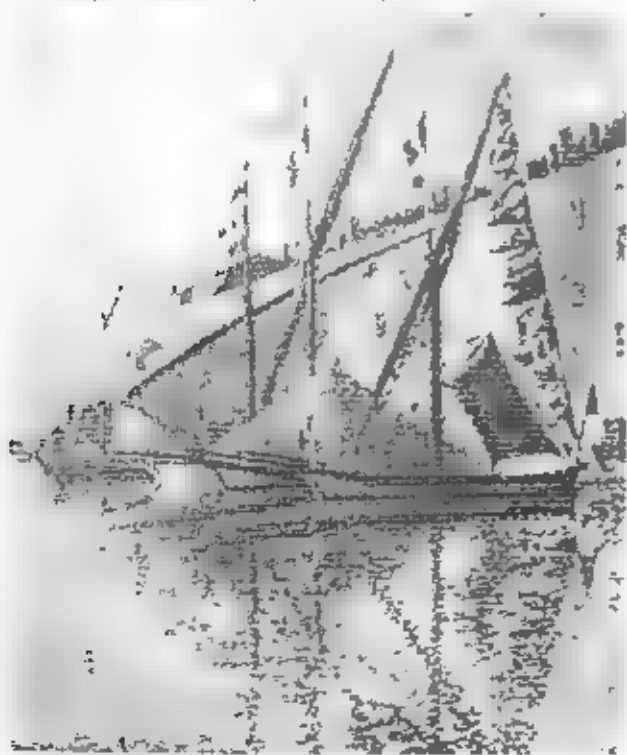
pigmentar pe paletă ori pe pânză – al binarelor sau al mai multor culori – cu **determinarea amestecului optic** al privitorului și folosirea **contrastului simultan**. Acestea asigurau îndepărtarea riscului întunecării culorilor și obținerea unuioz tății lor maxime.

Prin ordinea și rigoarea formulei picturii lui Seurat, noul concept al folosirii culorilor pure prin puncte și mici pete alăturate judicios în microstructuri compoziționale efectua **reconstituirea imaginii de tip sintetic, analiza fiind recuperabilă în sinteză**.

Procedeeul folosit de pictorii neoimpresionisti se regăsește astăzi în principii amestecului cromatic și topografice în obținerea imaginilor color ale televiziunii sau în imaginile pe computer.

În Impresionism pictorii urmăreau efectele lumii care corodează volumetria și atomizează materia, obținând sugerarea de imaterial, nonsolid și ceață colorată. Dizolvarea formelor în lumină de către impresionști era eliminată de neoimpresioniști prin mutarea interesului de la pulverizarea cromatică la sistemul microstructurilor cromatice, realizându-se astfel, redobândirea simetriei volumelor și controlul asupra construcției compoziției și perspectivei spațiului.

Paul Signac: *Băieți cu panze la Hafften*



În zonele de lumină ale culorilor calde (roșu și galben) și în zonele de umbră (albastru), tonurile de orange, violet și verde erau realizate după principiile **divizionismului cromatic** (de exemplu tonul binar de orange prin tonurile primare de roșu și galben) și alăturarea lor în pete mici și în puncte. Astfel, problema nouă a neoimpresioniștilor consta în înlocuirea **amestecului pigmentar** al binarelor sau al mai multor culori pe paletă ori pe pânză cu **amestecul optic**. Ajungând la acest punct al prezentării teoriei neoimpresioniste, înțelegem valorile noutății datorate **divizionismului cromatic și folosirii culorilor primare**. Ieșirea din criza impresionistă a picturii se datorează prezenței tonurilor pure ale culorilor și nu punctelor aplicate pe pânză. Acesta este motivul care face ca Neoimpresionismul să fie înțeles ca **divizionism cromatic și nu ca pointilism**. Conceptul asigura lucrărilor neoimpresioniștilor compoziția riguroasă. Siluețele formelor și distribuția în spațiu urmează așezarea lor precisă conform exigențelor construcției și perspectivei geometrice și cromatice. Desenarea formelor are scopul distincției nete a fiecăreia dintre ele, culorile punctate delimitând sever fiecare profil și distingerea succesiunii planurilor.

Seurat: *Circul*



Eforturile pictorilor neoimpresioniști în urmărirea metodei și a procedeelor cromatice au avut ca rezultat obținerea ieșirii din criza formei și compoziției declanșată de Impresionism. În același timp, soluțiile lor au introdus în pictură forma înghețată în puncte strălucitor colorate, determinând aspectul imobil și hieratic al formelor. Deși Seurat folosește în tabloul intitulat *Cercul ritmurii* curbe și arabescuri vertiginose, soluții de o remarcabilă virtuozitate plastică, metehnar în această compoziție dedicată mișcării

nu a fost evitată impresia de rigiditate și de decupaj a formelor.

În mod fatal, prin excesul spiritului științific al metodei, neoimpresioniștii au pierdut calitatea artistică a tensiunii emoției sensibile. Gimnastica cerebrală a metodei a dat rezultate științifice, pierzând, în schimb, expresia clipei inexorabile de viață fixată în măsura formei și vibrația gestului, în instantaneul stării surprinse de către pictorii impresionisti.

POSTIMPRESSIONISMUL

Sinteză. Reacția contra Impresionismului. Reformularea conceptelor de „formă”

Pictorii Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec și Edgar de Gas au fost cei care au îmbogățit experimentele antiimpresioniste și au contribuit la ieșirea din criza impresionismului. Fiecare dintre aceștia a adăugat o ecuație pastelă originală, a definit orizonturi noi în stilistica picturii franceze și, totodată, a formulat o deschidere în morfologia plastică a picturii secolului al XX-lea.

Procedeele postimpresioniștilor vor ataca teza impresionistă și neoimpresionistă a distincției cromatice raportate la realitatea recognoscibilă a formelor luminate și a formelor umbrite prin culori calde și, respectiv, reci.

Maurice Denis, spirit intelectualizant, dublat de un puternic spirit critic, a subliniat deficiența picturii impresioniste circumscrise la senzație. „Ochiul a mâncat capul”, observa Maurice Denis, ca imită a impresionistilor, limită care adusese pictura în situația de criză a formei și a compoziției.

Paul Cezanne *Autoportret*



Cezanne *Vaselă albăstru*



Prin contribuția neompressionistă or s-a restituit definiția formei și compoziției prin divizionismul cromatic în pete mici și înlocuirea amestecului pigmentar cu amestecul optic, reunind toate elementele constitutive ale tonului.

Problemele de monumentalitate și picturalitate ale imaginii vor fi rezolvate de către postimpresioniști.

CÉZANNE

Constructivismul. Monumentalitatea. Principiul modului. Picturalitatea.

Paul Cézanne (1839 - 1906) Născut în sudul Franței în Aix-en-Provence ca fiu al unui bancher bogat, Cézanne a urmat studiile liceale în orașul natal de care se va simți legat toată viața. Copilăria și adolescența sa vor fi colorate de natura și frumusețea satelor și câmpurilor din regiunea Aix, cărora mai târziu pictorul le va consacra o parte importantă a creației sale pe sagistice. Puernica vocație artistică și pasiunea pentru desen îl hotărășc să se consacre picturii, fără ca dezacordul tatălui său, convingă să renunțe. Conflictul se va finaliza cu acceptarea plecării lui Cézanne în Paris (april 1861). Studiile începute la Académie Suisse frecventată de Gauguain și Pissarro, îl pregătesc pentru admiterea la École des Beaux-Arts unde va fi refuzat pe motivul ciudat al excesivului său temperament de colorist. După o scurtă revenire la Aix, Cézanne se întoarce la Paris la Académie Suisse (noiembrie 1864) și continuă să studieze alături de Manet, Degas, Bazille, Monet, Renoir, Sisley. Timutul natal și iubirile îndrăgite ale tinereții innaripate de speranță sunt dătătoare de forță regeneratoare, de fiecare dată când Cézanne este respins la admiterea ca student la École des Beaux-Arts sau ca expozant în *Salonul oficial*. Format sub semnul admirației pentru marii maeștri, Cézanne se va apropia în perioada în care lucrează la Paris de ideile confrăților aflați la Académie Suisse. Deși adeseori se întoarce la Aix în anii de mari neînștiri și zăbucum, Cézanne se află alături de experiențele impresioniste și lor și expune cu pictorii independenți în expozițiile organizate de către aceștia la Paris. În perioada războiului din 1870 și după aceea, Cézanne se stabilește la Estaque, aproape de Marsilia. Aici realizează splendidele variante ale peisajelor,



Cézanne *Băieții cu pucieră*, 1895, Colecția Galerie Zamek

Cézanne *Portretul doamnei*, Cézanne





Cézanne, *Monte e Sainte-Victoire cu pământ albit*.
Tate Gallery, Londra

devenite celebre mai târziu (*Mare la Estaque, Estaque și golful Mursiliei, Golful Mursiliei văzut de la Estaque*), peisajelor a căror interpretare va depăși modalitățile impuse de prin solutiile sintezei suprafețelor de culoare și prin geometrizarea stilizării formelor. În 1874 Cézanne participă la prima expoziție a impresionștilor în atelierul lui Nadar, când pânzele pictorilor nonconformiști au stârnit iuștirea publicului. Ultima dată, prezența operelor lui Cézanne alături de cea a impresionștilor a fost consemnată cu prilejul expoziției organizate de Durand-Ruel. Și de aceea dată, lucrările sale au fost primite de public cu aceeași adversitate.

Retras la Estaque pictorul trimite constant lucrări la *Salon*. Rămas în sudul Franței, Cézanne

Cézanne, *Peisaj din Estaque*



revine frecvent la Paris unde înalta societate, Van Gogh și pe Gauguin. În 1895, Ambroise Vollard organizează pictorului o mare expoziție. Deși Cézanne nu reușește să se impună publicului, apar câțiva amatori interesați de pictura sa.

În 1899 Cézanne se întoarce definitiv în Aix-en-Provence și reușește să înceapă să crească în rândul pictorilor. După abandonarea atmosferei pariziene, întors în provincia natală, pictorul rămâne încă implicat în viața familială. Cézanne până în ultimii ani ai vieții.

Anul 1900 consemnează creșterea reputației sale pe plan internațional. Grădina Națională din Berlin îl împără un peisaj al său. Maurice Denis pictază tabloul „Omagiul lui Cézanne”. Câțiva ani înainte de moartea pictorului, el se consacră o sa la *Salon Indépendant* (1904), unde pentru prima dată îi este recunoscut „talentul” în mare parte datorită admirației, tinerilor.

Unul dintre cei mai controversați artiști ai epocii, Cézanne a fost criticat, injurat, a fost declarat neputincios, ratat, nebun. Chiar Émile Zola, prietenul apropiat al lui Cézanne, l-a înfățișat în romanul său „L'Œuvre” fără a-l înțelege în amploarea geniului.

Viața solitară a lui Cézanne s-a desfășurat într-un zburcișor continuu, pictorul fiind unul dintre acei creatori a cărui neconținută nemulțumire de sine se datorează neputinței exprimării conform căutărilor. Dorințele exprimării depășeau puțința comunicării. Pentru Cézanne munca la șevalet a fost un martiriu cu feroce izbucniri de mânie. Pictorul lucra într-un ritm inegal, cu fervori urmate de depresii totale. Nu este o frază care să revină mai des în scrierile sale „Ah, dacă mi-ar fi fost dat să mă realizez.”

Ca toți marii creatori, Cézanne detesta retorismul. Întreaga sa viață a căutat sinteza, înfrunzind inteligența cu sensibilitatea. „Am vrut să fac din Impresionism ceva solid și trairic ca arta muzeelor”. Analizând opera impresionștilor, el apreciază „Monet a pictat irizarea pământului și apei. Acum trebuie să aducem scheletul și un schelet constructiv”. Principiile artei lui Poussin l-au preocupat îndeosebi. Șarpanța compozițională cromatică și geometria scheletului compoziției au stat în atenția pictorului întreaga viață.

Opera. Aportul picturii lui Cézanne

Experimentele formale ale pictorului au cristalizat două principii estetice fundamentale: **constructivismul și principiul modulării**.

Principiul constructivismului susține interesul pentru sinteza și monumentalitatea formelor urmărind geometria elementară și geometria structurii, reconstituind imaginea recognoscibilă în ansamblu solid și echilibrat. Construcția solidă a formelor este realizată prin stilizarea lor geometrică în con, cilindru, triunghi și sferă și prin descrierea lor cu ajutorul culorii. Geometrizarea accentuată a formelor situează obiectele într-o organizare a planurilor compoziționale care respectă scheletul constructiv prin modificările direcțiilor planurilor asigurându-se un spațiu independent de perspectivă și geometrie de ipoteză, astfel Natalie statice dintre care amintim *La table*, *La Courbe*, *Sugerant une priete*, *Mere și portocale*, *Natură moartă cu piersici și pere* și portretele precum *Băiatul cu jiletca roșie*, *Portretul lui J. G. Duran*, *Cezanne*, *Om cu papă aleră* soluții reprezentate în acest sens. Cezanne reconstituie formele accentuând caracterul lor geometric. Sfericitatea merelor, cepelor și portocalelor sau cilindricitatea vaze cu flori, sunt sugestii ale formelor cunoscute fără ca pictorul să urmărească volumetria lor. Sfericitatea este realizată doar prin desenul circu-

Cezanne *Om cu papă* Mannheim Kunsthalle



Cezanne *Mere și portocale*

lar. Culoarea nu urmărește rotunjimea sferică. Volumul este tratat ca suprafață plană. Următorul procedeu al lui Cézanne realizează sugerarea tridimensionalului și perspectivei prin trecerea de la vizual la **ceea ce se știe**, pe calea desenului și stilizării și prin păstrarea formelor în bidimensionalitate. Procedeul pictorului sunt, de fapt, modalități cubiste moderate. Cubismul își are originea în soluțiile constructive și picturale ale lui Cézanne prin concepția pictorială care dă rezolvări în realizarea construcției formei și planurilor fără a urmări geometrismul volumetric al acestora, ci geometrismul suprafețelor și rămânerea în soluțiile colorismului bidimensional.

Cezanne *Încălzitorul de apă*





Cézanne, *Gravuri*

Principiul modularii. Paleta bazată pe raporturi calorice propune soluția sugerării adâncimii spațiului prin două procedee

(1) prin succesiunea gradată a substanțialității cromatice și (2) prin țesătura coloristică a relațiilor calorice ale tonurilor calde și reci, în contexte locale și în ansamblul întregii suprafețe

Spațiul perspectivizat prin geometrie a fost înlocuit de procedee de tip pictural. Datorat necesităților echilibrului cromatic susținut de vibrarea tonurilor de culoare rece și caldă într-un ansamblu de tip armonic, spațiul perspectivizat geometric a fost înlocuit cu **principiul modularii** și cu **spațiul plastic pictural**

Culoarea crează în pictura lui Cézanne textura vibrațiilor picturale prin exaltarea luminozității culorii sau, mai exact, a intensității calorice a acordurilor culorilor reci și calde. „Când culoarea își află întreaga-i bogăție, forma e în plenitudinea ei. Contrastele și raporturile între tonuri, iată secretul desenului și modelului” afirma pictorul

Sueta lucrărilor având ca subiect *Muntele Sainte Victoire* prezintă spectacularea sugereare a adâncimii nu prin perspectiva geometrică, ci prin **gradarea diferențiată a substanțialității cromatice** și

prin **dozarea intensităților pigmentare**. Zona primului plan corespunde oare părții terestre aflate în partea de jos a tabloului, este puternic pigmentată. În vreme ce tonurile fluide, ușoare și transparente, corespund oare zonelor cerului și marelui, sunt așezate în partea de sus, în cazul peisajului, creându-se în acest mod anvelopa de tip aerian. În zona mediană a paizei prim-planul câmpiei primește consistența pigmentară a pastei bunc hrănită de pigment în vreme ce structura muntelui și așezarea lui în spațiu sunt realizate prin ușoare indicații de contur albastru. Toate planurile, de la prim-plan până la fundal, sunt tratate bidimensional, soluțiile lui Cézanne amintind în aceste experimente picturale abstracte prin eliminarea referințelor la figurativul detaliilor recunoscutibile. Imaginile pictate de Cézanne sunt impregnate cu intensitatea evocării atât de vii a locurilor, încât și astăzi regăsim prezența viziunii marelui pictor la fiecare colț al pădurii de pin de la Aix sau în fața siluetei muntelui Sainte-Victoire. Sentimentul spațiului, lumina și prezența aerului sunt sugerate prin modalități plastice inedite: vibrarea orange-urilor și auriilor scânteietoare se alătură albastrurilor și verzuirilor, astfel primele planuri ale tonurilor calde înaintează către albastrul muntelui. Atmosfera mediteraneană și lumina intensă a sudului pulsarea culorilor în anvelopa sensibilă a mișcării aerului, reflexele culorilor une e asupra altora sub efectul soarelui și căldurii toride sunt evocate cu intensă forță expresivă în peisajele intitulate de pictor *Muntele Sainte-Victoire cu pinul înalt*, *Drun cu 1 în fața Muntelui Sainte-Victoire*, *Muntele Sainte-Victoire văzut de pe dealul Lauves*, *Pinul înalt*

Modularea este realizată în pictura lui Cézanne prin **echilibrul caloric al culorilor, susținut în contexte locale și în ansamblu**. Armonia coloristică reci și calde ale ansamblului, contextele calorice ale tușelor calde și reci sunt articulate prin dependență și susținere reciprocă, asemenea unei țesături de tușe care acoperă pânza, de jos până sus, cu tonuri distincte, apăsate bidimensional.

Materialitatea este sugerată prin substanță cromatică bine saturată de pigment, în vreme ce materialul este realizat prin culori fluide, ușoare, diluate

Desenul poartă funcție cromatică și joacă rolul sugerării perspectivei a spațiului. Pe lângă funcția cromatică, grafica servește din loc în loc construcției geometrice a siluetei

Principiul modularu păstrează realizările obținute de Impresionism în privința culorii și luminii. Cézanne preia și continuă să texturizeze culorile creând acorduri tonale. Noua soluție a lui Cézanne afirmă armonizarea relațiilor calorice de cald rece, în context locale și în ansamblu prin *echilibrul de cantitate și de calitate*.

Testarea armoniilor locale prin acordarea tonurilor calde și reci și de complementaritate, avea ca scop acoperirea reptată a întregii suprafețe cu ajutorul tusei bidimensionale. Sugestia adâncimii era realizată fără sugestia ipsopteră și depărtării prin perspectivă geometrică, ci prin intervenția descenderii cu valoare cromatică sau prin masarea în prim-plan a zonelor compacte de culori saturate și a zonelor fluidizate în fundal. Tușele de culoare sunt aplicate bidimensional, tonurile calde și reci sunt alăturate și nu amestecate.

Paleta spectrală, armonia culorilor primare și secundare, relația de complementaritate stabilită între ele este folosită de Cézanne urmărind echilibrul de cantități între culorile calde și culorile reci, în dependența contextelor locale raportate la întregul ansamblu. Pentru Cézanne secretul armoniei compoziției constă în stabilirea echilibrului cromatic în cantități reci și calde și, totodată, în echilibrul dozelor de substanțialități pigmentare, diferite pentru solid, fluid și aerian, fără folosirea culorilor reci și calde zonelor naturale de umbră și de lumină corespunzătoare din pictura impresionistă și neoimpresionistă.

Cu acest nou orizont morfologic propus de creația lui Cézanne, pictura avansează către universul conceptelor estetice tot mai elaborate ale realității artistice, departe de raportarea la realitatea naturală și la concepția de *mimesis*. Pictura devine domeniul conceptelor abstracte, străin asocierilor comparatiste cu ceea ce percepe ochiul. Cultura plastică, intrată într-un asemenea proces, elimină exclusivismul capacității intuitive a pictorului și împlinește necesitatea inițierii estetice. Tabloul devine tot mai vădit domeniu al elaborării act profesionale pur creator, la care se accede în durată pe calca educării și experienței.

DEGAS

Secvențialitatea. Cadrajul cinematografic

Edgar-Hilaire-Germain de Gas (1834 – 1917), spirit aristocratic provenind dintr-o familie nobilă a

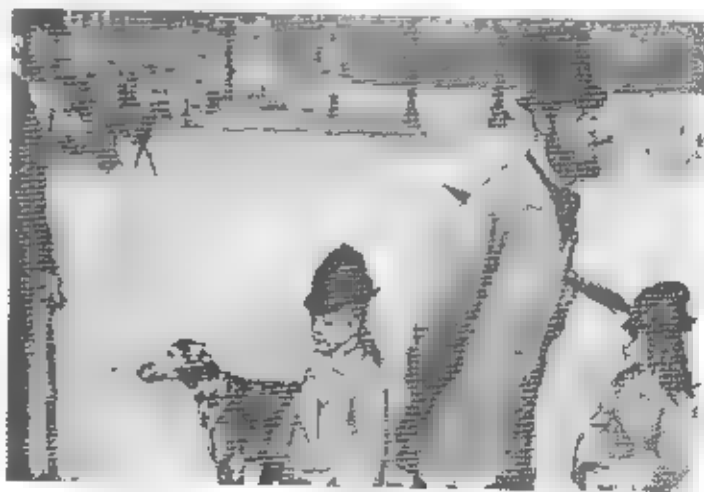


Edgar Degas. *Calciatore*

preferat să semneze mai târziu, simplu, Degas. A călătorit puțin în Italia și în Statele Unite ale Americii, la New Orleans, unde frații și rudele sale se ocupau cu afaceri. Formarea sa s-a evoluat sub semnul admirației pentru Holbein și Ingres. A debutat cu subiecte istorice (*Timex fete spartane exercitându-se*). Perioada sa clasicizantă a înregistrat și compoziții cu subiecte ca *Scitramonda construiește un oraș*. *Neorocurile orașului Orleans*.

De la această viziune, străină sensibilității sale, Degas a trecut la compoziții cu caracter intens citadin, un mare număr de lucrări fiind fixat asupra subiectelor și scenelor inspirate de cursele de cai și de figurile de jochei (*Jochei*, 1881 – 1895).

Degas. *La plimbare*





Degas, *Danceuse en robe rose*

Opera. Aportul lui Degas în cadrul problemelor de limbaj

Etapa compozițiilor cu balerine și cântărețe de operă deschide o problematică nouă în aria soluțiilor plastice medite. Structurile compoziționale animate de siluetele balerinelor surprinse în atitudini dintre cele mai îndrăznețe, sunt sugestive ca dinamică (*Danceuse en robe rose* 1880, *Danceuse en robe rose* 1889). Instantaneul surprinde nu numai corpul avântat al dansatoarelor în evoluția mișcărilor de balet, ci și momentele de viață din cafenele și pariziene (*Abstrait* 1876), interioarele modeste ale atelierelor

Degas, Trăsura



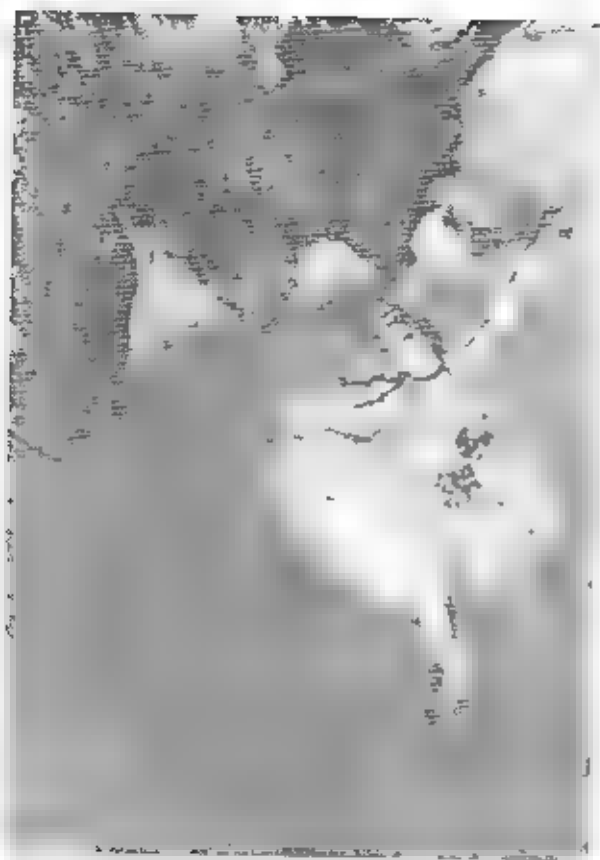
lucrătoarelor din prăvăli (*Calcătorese* 1884) și șarcă ca lor în rătăcirile cursei urbane. Un nou grupaj de compoziții a fost dedicat de către Degas scenei inspirate de ambianța interioarelor și viața momentelor de intimitate a femeii (*Bata* 1891).

Compoziția structurată de către Degas se distinge prin *secvențialitate* datorită efectelor de instantaneu și a structurii compoziționale spatio-temporale.

Pasiunea pentru desen îl situează pe Degas printre cei mai mari desenatori ai epocii lui. „M-am născut pentru a desena”, spunea Degas în anii studior și copiful după operele maestrilor și, mai târziu, în anul realizării numeroaselor pasteluri și desene în *racconturi*. Studiile de mișcare și de anatomie ale umitoarelor desene create cu pasiune după siluetele dansatoarelor de la operă, au servit ieșirii din criza impresionistă. Surprinderea secvenței dinamice și formei în mișcare a fost una dintre problemele care au de zece ani reținut întreaga forță creatoare.

Formele, spunea Degas, se definesc în mișcare. Frumusețea mișcării cuplată cu *cadrajul cinematografic* a fost fixată în instantanee de viață. Mâna și ochii acestui mare desenator au înregistrat pe hârtie curbele fascinante ale trupurilor tinere de femei surprinse la baie sau mișcările dansante ale micilor balerine, traseele imprevizibilelor mișcări ale căilor în galopul cursei, gesturile săltaute ale jocheilor, proiecția trupurilor nobile ale an malelor în jocul *racconturilor* perspectivei și onjante sau combinate. Forța expresivă a culorii trăiește din vivacitatea hașurilor și prospețimea tonului din plasticitatea suprafeței de culoare și din intensitatea luminoasă a acordurilor. Sinteza operei lui Degas este formulată de pictorul însuși în cuvintele: „a fi colorist cu linia” („être coloriste avec la ligne”).

O altă latură definitorie a picturii lui Degas s-a datorat preferinței artistului pentru *efectele luminii artificiale* proiectate în sala de spectacol, pe scenă și în alara scenei. Jocul luminilor și umbrelor a peisaj de culori vibrante în fugă și alunecarea de momente pe trupuri și dansatoarelor în mișcare precum și fosforescențele și *formele dizolvate în zone transparente de lumină* sunt reconstituite sintetic datorită *desenului, conturilor și grafierilor colorate delimitatoare ale zonelor de culoare, de lumină și de umbră*.



Degas. Balerina

A tre a problemă, și cea mai interesantă, este formularea unei noi concepții de spațiu plastic: *conceptul de spațiu pluriocular realizat prin dezarticularea și fracturarea spațiului fizic omogen*. Trimiteri perspective multiple și unghiuri ascuțite ale formelor sunt oferite de gestica și atitudinea diversă a balerinelor. Într-o măsură în spațiul bidimensional al picturii, crearea unui câmp spațial discontinuu, asigurată de articularea vectorilor orientați divergenți, în excentricitate sau concentrice, a determinat o nouă viziune despre spațiu, un incert mod de a gândi reperele morfologice tradiționale.

Îndrăznețile revoluționare ale lui Degas, formulate în pictură, desen și pastel, sunt vizibile și în sculpturile realizate de pictor. Creată în 1878-81, *La petite danseuse de quatorze ans* surprinde prin faimoasa combinație a materialelor - tradiționale (bronz, și neconvenționale (tule și satin). Frumusețea și farmecul surselor grațioase surprinderii „pozei caracteristice balerinelor, firească și viețuitoare autentică sfidează convingător orice formulă plastică tradițională. Spiritul de avangardă al genului lui Degas se

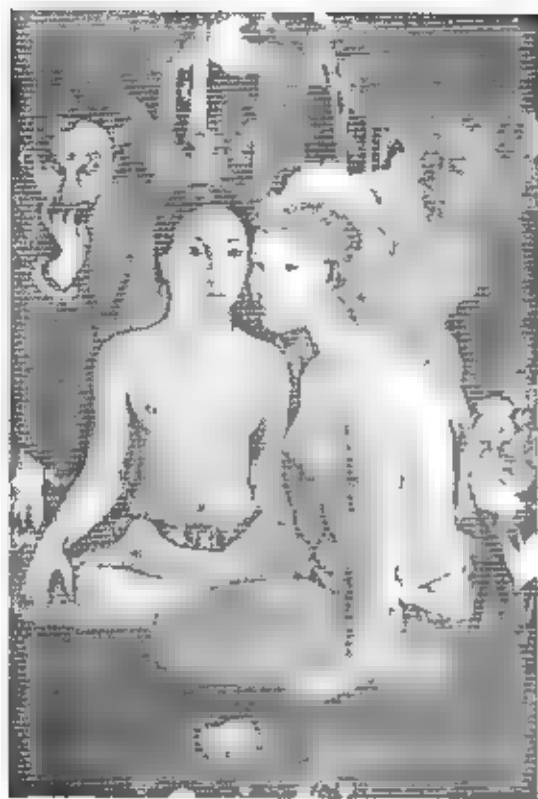


Degas. Abonatul

manifestă în dezvoltarea artistului de a folosi materiale existente în afara domeniului specific sculpturii. Novator în domeniul picturii și pastelului prin aplicarea soluțiilor plastice inedite și folosirea amestecurilor ne tradiționale ale tehnicilor și materialelor, Degas se vedește novator și în domeniul sculpturii, mult înaintea experimentelor dadaiste, prin folosirea

Degas. Jochei





Paul Gauguin *Pe veste barbare*



Gauguin *Cătușă albă*

unor materiale *nemodelate, necioplite, necreate* de mîna artistului

Edgar Degas a fost un inovator și un mare pictor, a fost un artist de geniu și un vizionar al orizontului estetic al secolului al XX-lea

GAUGUIN

Sinteza. Monumentalitatea. Cloisonismul. Relieful decorativ-pictural

Paul Gauguin (1848 – 1903). Născut la Paris, avînd mama de origine franceză și tatăl spaniol aflat în serviciul statului Peru, viitorul pictor și-a petrecut copilăria ocolită de tihnă și confortul vieții de familie burgheză. Ca ucenic în Marina Comercială, Paul Gauguin a călătorit mai mulți ani pe mare după care, ca agent de schimb la Paris, se căsătorește cu o daneză. Pasiunea pentru pictură îl face pe Gauguin să caute prezența artiștilor care îi devin prieteni. Printre aceștia este Pissarro, pictorul impresionist a cărui autoritate profesională îi îndrumă primii pași în pictură, iar apoi, îl introduce în grupul impresionistilor. Autodidact, afirmat ca pictor amator, alături de Pissarro, care îl va îndemna să picteze, împreună cu el, în afara Parisului,

în regiunea Oise, Gauguin evoluează și se maturizează repede dînd la iveală remarcabile opere, încă de la începutul creației. În anii 1880–82, Gauguin este prezent cu lucrări la expozițiile impresionistilor, fără ca tablourile lui să urmeze estetica impresionistă. În următorii ani, Gauguin se desparte de soție și de familie, și urmează drumul vocației artistice, cu un adevărat spirit de dăruire, de sacrificiu, trăind marea revelație a destinului său de pictor. După ce Gauguin participă la ultima expoziție a impresionistilor din 1886, pictorul pleacă la Pont-Aven, unde petrece o mare parte a anului, după care se întoarce la Paris și se împrietenește cu Van Gogh. Ani următori îi găsește pe Gauguin în Antile, de unde se întoarce în Franța cu douăsprezece pânze pe care le arată grupului de la Pont-Aven, într-o confruntare violentă de opinii. La Arles lucrează împreună cu Van Gogh, dar criza de nebunie a acestuia din urmă îl determină pe Gauguin să se întoarcă la Paris. Căutările estetice ale lui Gauguin, orientate în direcții diferite de cele ale impresionistilor, au fost încercări de apropiere de viziunea și problemele plastice ale picturii grupului de la Pont-Aven. Unul dintre membrii grupului, Émile Bernard, îl va întovărăși și va lucra împreună cu Gauguin. Totodată, Gauguin este atras și entuziasmat de estetica japoneză.



Gauguin. *Dua tahițeni pe plajă*

Decis să părăsească Franța în căutarea naturii exotice, Gauguin se decide să plece la Tahiti unde rămâne doi ani. Revenit în țară pentru puțină vreme, pleacă într-o a doua călătorie în Tahiti, în 1895. Din acest moment pictorul nu se mai întoarce în Franța. Gauguin se va izola în siguranța creației, în ambianța naturii exotice și a ființelor acelor melcaguri ale Extremului Orient, până când se va stinge în Arhipelagul Marchize.

Opera. Preocupat de criza formei și compoziției, produsă de pictura impresionistă, Gauguin a căutat să înlocuiască rușele fragmentate ale impresionistilor cu tintele plate întinse pe suprafețe mari. În acest sens, Gauguin a folosit un procedeu expresiv asemănător *cloisonné*-ului. Principiul amintește tehnica vitraliului sau a emailului *cloisonné*, prin despărțirea suprafețelor cu ajutorul contururilor puternice, cu valoare cromatică. În arta vitraliului, „ecarețele” de plumb negru despărțeau porțiuni de culoare închisă în alveolele scobite (culoarea fiind praf de smalt care se lichefia și se picturifică în cuptor). Tot astfel Gauguin a înlocuit să de limiteze formele intrate în contur și să construiască o imagine sintetică prin suprafețele discrete și clare.

Prin aceste încercări de acest fel au fost finalizate de Gauguin în tabloul *Arătarea de după predică*

(1888). Lucrarea a fost realizată în Bretania, loc al întâlnirii cu Emile Bernard și Paul Serusier, artiști creatori ai sintetismului și cloisonnismului.

În călătoria din Tahiti, sub cerul Polineziei, Gauguin descoperă culoarea în exaltarea ei maximă. Perioada de la Pont-Aven nu îl mai sface. Renunță la culorile diminuate în intensitate. La Tahiti, Gauguin este fascinat de intensitatea extraordinară a culorilor și de contrastele puternice. Noua sa viziune va fi de fapt cea care pune bazele Faivismului, curent care va apărea în pictura franceză în primul an al secolului al XX-lea, având caracteristice armoniile colorist ce foarte puternice considerate „satane”.

Perioada de la Pont-Aven îl influențează pe Gauguin cu alegoriile, miturile și legende care construiau noua estetică a Simbolismului. În creșterea și primordial pentru Gauguin au fost *semnificația picturalității și a calității expresive a culorii, funcțiile culorilor în articularea lor armonică*. Aceste aspecte plastice vor servi conținutului și ideilor noi sale vizuale și conceptive. Îmbinarea armoniilor, potențate de anumite dominante cromatice, va constitui „cheia” picturii lui Gauguin, folosită în scopul exprimării unei anumite stări sufletești cu valoare majoră în plan filosofic sau emoțional. Preocuparea corelării între conținut și limbaj, efortul punerii de acord a unor stări



Gauguin, „Matai'a Tiafahu sau Spiritul în veghetare”, Muzeu de Artă Modernă, New York

pregătite și sedimentate a unor neînceturi afective puternice au devenit pentru Gauguin esențele căutării estetice. *Autoportret cu Crist galben* realizat în 1889, afirmă adezunea la Gauguin la viziunea estetică a pictorilor de la Pont-Aven, caracterizată prin pictarea din imaginație, prin simplificarea și exaltarea culorilor. Compoziția cu autoportretul este o însușire a acestor principii. Sensurile creștine ale imaginii sunt dublate de un straniu caracter primitiv, acord vădit în prezentarea chipului aspru al pictorului așezat în apropierea lui Iisus crucificat simbolic în imaginea distanțată a desenului amăn sau anticipat în propriul lui gest în de către Gauguin.

Fără ca să reușească întotdeauna, pictorul a curățat în unele dintre a crâni semnificații filosofice cu ecouri simbolice ale existenței desfășurate în *Art pe arul* Marcuzelor. Fuga din fața civilizației urbane a însemnat pentru Gauguin descoperirea unui univers mai profund, încărcând sensibilitatea pictorului nu numai cu exaltarea culorilor fabuloasei vegetații sau ale splendorii sculpturale a ființelor ei și cu un univers plin de simboluri mistice (*Sânți cu flori roșii*, *Două tahitiene pe plajă*, *Călăreți pe plajă* și *aurul trupurilor*).

Caracterul religios al lucrărilor din Bretania, prezentate într-o viziune ca totul stă în precum o dovedise compoziția *Art pe arul* de apă predilectă, anunța capacitatea sensibilității lui Gauguin de proiectare în mistică și în exotism. Pictorul a descoperit în Tahiti mitologia și lucrările naturii întregite de mister. Simbolurile mitologiei locale și prelungesc misterul în picturile lui Gauguin. Lucrări intitulate *Oahu* sau *Vermeer* pătrunse de semn ca și filosofice, răspund meditației pictorului asupra existenței. Sintetizând că a creației pictorului este intrapată în opera sa testamentară. *Cine suntem de unde venim și încotro ne ducem?*

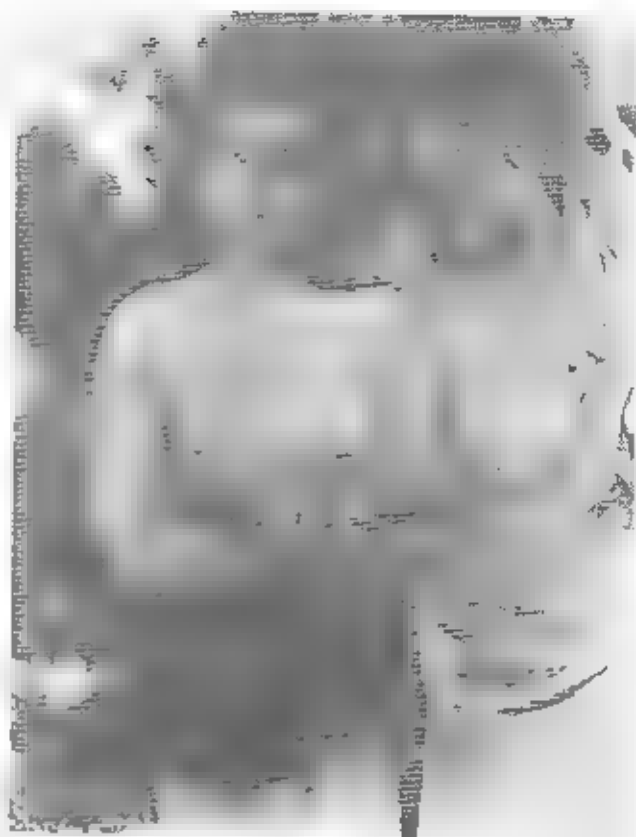
Aportul operei lui Gauguin la ieșirea din criza impresionistă a formei și compoziției

Ceea ce a adăugat nou pictorului pentru ieșirea și depășirea crizei formei și compoziției, produsă de spiritul analitic al experiențelor finale impresioniste, a fost săvârșit prin concepția sa de *sinteză*. Soluții plastice propuse de pictura lui Gauguin au determinat saltul crucial în evoluția modalităților plastice ale picturii. Genul lui Gauguin a marcat evoluția picturii.

cu o fundamentală contribuție în ceea ce privește *posibilitățile expresive ale culorii, acordurile paletelor spectrale, dobândirea sintezei formei și compoziției*

O osită a colorației originale puternice: tratarea suprafețelor de culoare în planuri mari egale ca intensitate, de minuirea sintetică a acestora prin conturile și osonențele, au înțelesat imaginea cu arhitecturarea formei, structurii și compoziției. Principiile sintetismului lui Gauguin vor dăinui hotărâtor în morfologia picturii moderne. Raporturile calorice albe, tonurilor reci și reci, așturarea culorilor primare și binare în corpi neclătărite ca năsose maxime exaltări luminoase în colorismul picturii lui Gauguin. Așturarea suprafețelor de plus este dublata de prezența centrului de valoare cromatică. Unele dintre suprafețele de culorilor sunt vibrante în chip pictural în mod de nerat în sepa obțineri picturalități eliminându-se astfel sgerarea volumetriei și perspectivei geometrice. Desenul delimitază forme ample și construiește o smozită *arhitectonica* trupurilor umane sau grand osul peisajului marin. Desenul este cel ce prin graficerea suprafețelor le delimitază și totodată le exaltă. Conceput și cu valoare cromatică și nu numai grafică, desenul are scopul delimitării suprafețelor așturite de culoare și al exaltării cromatice locale și a ansamblului. Armonia coloristică se desfășoară în cadrul paletelor spectrale, lege constantă osită de Gauguin. Pictorul reușește să arhitecturizeze formele, să organizeze suprafețele și să compună într-o structură organică datorită viziunii de sinteză a imaginii, reprezentativă pentru etapa preocupărilor postimpresioniste ale pictorilor. Atmosfera bogată în culoare este susținută de zone substanțiale de verde dens, albastru grele și roșuri fastuoase de purpură. Așturate și o acurilor catifelate tonurile solare de galben aurii și orange sunt îmbinate de incandescența lumii exotice.

Cu ori primare de roșu intens și galben sunt așturate suprafețele de albastru sau tonurilor binare de verde, violet sau orange. Suprafețele mari ale plajelor de nisip colorate în roz, aștate în vecinătatea oceanului și a cerului cu intensitatea albastrului celest, tonurile scânteietoare de coral și orange ale fructelor, auriul trupurilor tinerelor tahitene creează raporturile unui colorism exotic a cărui splendoare pigmentară era necunoscută până atunci picturii universale. Violetul și albastrul de cobalt sunt juxtapuse verdelui și rozurilor cye ame. Strălucirea paletelor spectrale exaltă intensitatea cromatică prin complementaritatea tonurilor primare (roșu, galben, albastru) și al bina-

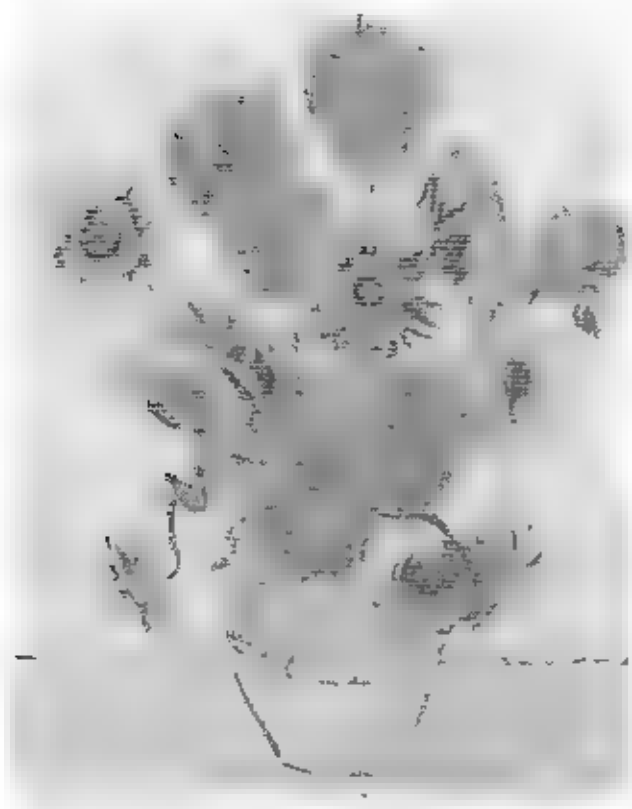


Gauguin, *Somm-eu fleur-rose*. Metropolitan Museum, New York.

relor (verde, violet, orange) și alăturarea lor roșu-verde, galben-violet, albastru-orange.

Picturalul și poezia misterului se întrunesc în semnul monumentalității și al fascinației coloristice. Siluețele umane monumentale ale tinerelor tahitene au gesturi hieratice de vestale. Mișcările personajelor lui Gauguin au ritmul ritualului sacru. Atmosfera calmă și tăcerea, armonia de pace și de liniște descriează acordul ființei umane cu natura și cu universul. Gauguin a fugit de agitația citadină a marilor orașe: el a găsit în depărtatele insule liniștea, exstiența tihnită și pacea spiritului.

Departat de civilizația urbană, Paul Gauguin a construit o artă de excepțională valoare expresivă în lumea culorii și a paletelor spectrale, care la începutul secolului al XX-lea a fost pentru pictorii europeni îndemnul pentru noi incursiuni morfologice. Vigoarea personalității și tonusul temperamentului artist al lui Paul Gauguin au impus luxurianța și strălucirea cromatică a colorismului modern, lumina scânteietoare și misterul atmosferei. Opera lui Paul Gauguin a conturat reperele unei arte, puternic originale, deschizătoare de experiențe noi, o artă încărcată de valori estetice superioare și de ample sensuri filosofice împletite cu rezonanțele unei profunde umanități.



Vincent Van Gogh *Floarea-soare* în

VAN GOGH

Sinteza. Expresionismul cromatic. Masa de culoare și fluxul de tușe

Vincent Van Gogh (1853 – 1890). Născut în Brabantul septentrional, într-o familie veche calvinistă, Vincent Van Gogh a primit educația severă de la tatăl său, pastor în prezbiterat din Groot-Zundert. Fratele său, Theo, mai mic decât Vincent cu patru ani, va fi apropiatul care îi va rămâne prieten toată viața. Vocea religioasă a lui Vincent Van Gogh îl susține în pregătirea intrării la Seminarul de Teologie al orașului creat de la Amsterdam. Nevoit să renunțe urmează un stagiu înainte de a merge ca misionar la Sionne. Când Van Gogh își descoperă pasiunea pentru pictură la vârsta de 25 de ani. Decis să se consacre artei, în situație care îl nemulțumește pe fratele său, pictorul se instalează la Haga. Până în 1886, Van Gogh trăiește an de legături sentimentale porțite de o lăunșă între pasiunea pentru pictură și îndemnul la întoarcerea în cadrul familiei. Sosul la Paris, în 1886, pe care îl găsește pe Camille, unde îl cunoaște pe Edouard Bernard care îi prezintă pe Cezanne și Gauguin. Aflat la Paris, Van Gogh a făcut cunoștință

cu unele manifestări ale impresionistilor Pissarro, e e lui Monet. Pissarro și Seurat, portretele și compozițiile lui Renoir, Gauguin sau Degas i-au adus pictorului olandez revelația picturii bazate pe tonuri pure, luminoase și neopace.

Sensibilitatea extremă și iritarea în timpul discuțiilor cu confrății îl determină să se izoleze. Atras de soarele intens al sudului, Van Gogh pleacă spre Arles unde pictează cu fervoare. Perioada este marcată de exaltarea coloristică a paletelor pictorului, de triumful culorilor pure și a acordurilor complementare. Vizita lui Gauguin la Arles, discuțiile în contradicție cu acesta îi agravează nervozitatea și îl determină criza în cursul căreia Van Gogh își taie urechea dreaptă. Momentul este immortalizat de pictor în lucrarea *Autoportret cu urechea tăiată* (1889). Ultimele patru ani de viață constituie perioada cea mai fecundă a creației lui Van Gogh. Pictorul realizează celebrele sale tablouri *Floarea-soare* (1888) și *Pont Levis lângă Arles* (1888). În sanatoriul din Saint-Rémy pictează *Chiparoși* și *Secerișul*, la Auvers-Sur-Oise realizează *Lan de grau cu corbi* și *Biserica din Auvers*. La 27 iulie 1890 se sinucide, lăsând în urma sa creații de geniu care vor fi repere pentru colorismul viitoarelor picturi fauviste.

Opera. Aportul lui Van Gogh la ieșirea din criza formei impresioniste

Declanșarea pasiunii lui Van Gogh pentru pictură s-a produs o dată cu descoperirea operelor lui Rembrandt, Hals, Vermeer și Delacroix, pe care îi studiază realizând copii după tablourile acestora. Multă vreme a făcut o pictură întunecată, cu împăstări și încărcări de culoare ce par să transmită anse de energie care articulează planurile decupate de angulozități preexpresioniste. Este cazul compozițiilor inspirate de ideile umanitare create într-o vreme când pictorul se considera misionar cu înclinații apostolice. În această suită de compoziții, tabloul *Muncătorii de cartofi* subliniază, prin bitamarie și tonurile opace, viziunea tenebroasă a colorismului picturii de început a lui Van Gogh.

În cei cinci ani în care pictorul s-a dedicat vocației sale mistuitoare, arta lui Van Gogh s-a afirmat și s-a maturizat cristalizată de forța genului. Acest

traseu, desfășurat ca un terifiant spectacol în trei perioade distincte, s-a consumat în doar patru ani de creație.

Prima etapă este cea în care viziunea lui Van Gogh se desenează asupra întinsei societăți a vieții.

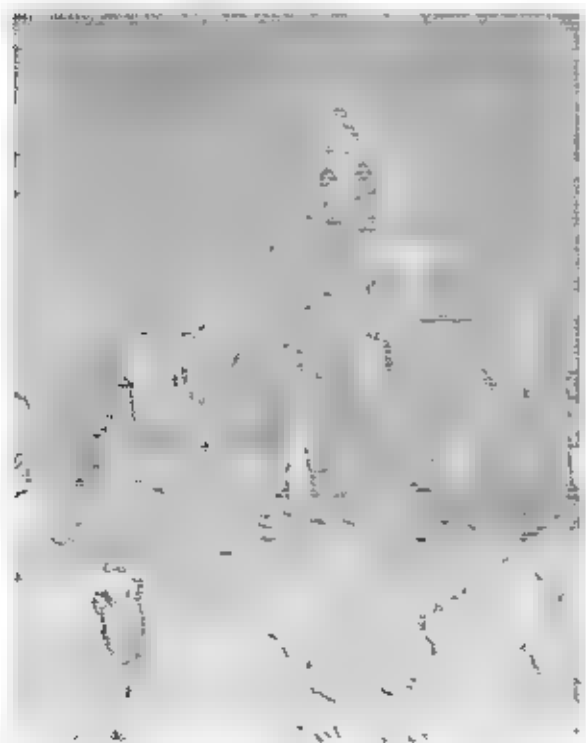
Perioada pariziană, desfășurată din martie 1886 până în februarie 1888, este etapa tatonărilor mai mult sau puțin înărzănețe în planul cârmii.

Din februarie 1888 până în mai 1890, Van Gogh creează capre operă după capodoperă și a atins tensiunile celui mai mare paroxsim emoțional și cromatic.

Concepția despre culoare a pictorului s-a definit în aria cromatică în care, alături de culorile aplicate în sustrul cromatic, în exaltări rec-proce.

Van Gogh este un desenator extraordinar. Grafia incisivă fixează nu numai forma într-o arhitectură și consuește să-l dăruie într-o maximă tensiune expresivă. *Autoportret cu urechea tăiată* este o imagine tulburătoare în care se construiește desenul care fixează cu panet cindmina al imaginii, desenul ochilor, expresia acestora, sugestia lipăului de disperare, al mâinii tulburate de propria dramă. Fixitatea în sculăm obrizului în căștarea maxilurului, detaliile evocatoare ale accidentale, într-nese repere ale observației obiective încărcate cu maxima trăire a zbuciuului sufletesc.

Van Gogh, *Interior cu o femeie*



Van Gogh, *Arleziiană*

În pe saul *Lam de gaură cu corburi*, într-o lucrare realizată înaintea sinuciderii pictorului, ansamblul primește expresia unei răscolitoare stări sufletesti. Negrul corbilor contrastează puternic cu albastrul de gaură și cerul albastru. Tusele aleargă în ritm dramatic exprimând sufletul răvășit al artistului. Pictura de Van Gogh este nu numai spectacolul optic al senzorialului, ci și o adresare la omul printr-un mesaj complex. Imaginile pictate de el sunt văzute cu propriile fapte tragice. Picturile sale de la începutul creației, viziunea acelei „etape negre” a compozițiilor cu mineri marchează începutul simbolic al traseului unei existențe și al unei sensibilități torturate de conflictele cu sine.

Corolele solare ale florilor de vară aurii cu miez negru precum *Floarea vanului*, subiect neobisnuit și neobișnuit pentru acea dată, se definesc ca mesaj sufletesc al acestui artist domn să se dăruiească cu frenezia celor din jur.

Necesitatea vitală de a se confesa pe calea picturii și de a comunica oamenilor trăirile și tensiunile intense ale sensibilității proprii a făcut din Van Gogh creatorul unui puternic limbaj afectiv. Victimă a hipersensibilității sale la contactul cu sine însuși, dar și a neliniștii aspirat spre armonie, Van Gogh



Van Gogh - *Autoportretul cu drăgăstărie*

a conceput pictura ca act al confesiunii sufletești creștine ca formă a desăvârșirii fervorului sufletului către senin

Cuvintele adresate fratelui său, Theo, într-o scrisoare din anul 1880 au o forță simbolică. Ambiția artistică a pictorului, cum se exprima în această scrisoare, era „întemeiată... pe dragoste cu orice preț, atât pe un sentiment de seninătate cât pe pasiune”

Van Gogh - *Grădina Azilului din Arles*



Impresionismul, practicat de Claude Mone și echipa din jurul acestuia nu îl va influența pe Van Gogh. Ca și Gauguin, Van Gogh a fost un motor. Universul estetic mediu a refăcut viziunea impresionistă atinsă de criză prin originale soluții morfologice. Pasionat de stampana japoneză, Van Gogh a explorat între altele modalități de expresie proprii acestora.

Contrar impresionistilor, Van Gogh nu a fărâmițat culorile și nici nu le-a divizat ca neoimpresionistii. Asemenea lui Gauguin, Van Gogh folosește viziunea sintetică a „plajelor” mari de culoare – egale ca intensitate. Spațiul plastic se construiește astfel prin contrastul cromatic și prin intervenția parțială a graficilor cu valoare cromatică.

Paleta cromatică atinge acorduri ascultătoare în evocarea celor mai crude lumini a soarelui. Rețeaua cromatică, adeseori perechi de complementare, stabilește armonii combinate în registrul paletei spectrale, ca în *Cafeneaua din Arles*, în care Van Gogh realizează în chip savant echilibrul dozajelor de roșu și verde, galben și violet, albastru și orange.

Relații de echilibru tonal între culorile primare galben și albastru în *Un de grâu cu cerb* sau în aceeași lucrare prezența accentelor expresioniste ale negrului și a complementarelor – albastru – orange, roșu – verde – ilustrează, prin judiciozitatea dozajelor, știința și genul de a stabili soluții plastice originale prin *formă, culoare și expresie*.

Înțelegerea decorativă a culorilor este dublă la Van Gogh de soluția originală a prezenței fluxurilor de tușe, dispuse în dinamică direcțională. Astfel, în *Biserica din Auvers*, cele două drumuri acoperite cu suprafețe de galben auriu au trasate deasupra lor fluxuri de tușe roșii direcționate în sens perspectivă către biserică.

Autoportretul din 1889 folosește, în fundalul colorat în albastru pal, fluxuri turbionante de tușe turquoise care vibrează întregul ecran. Această intervenție a lui Van Gogh, prin efluvii de tușe colorate puternice, aplicate deasupra planurilor de culori diferite și *à plats*, își află maxima tensiune în peisajele cu chiparoși. Curenții de tușe urmează vârtoarea flamboantă a copacilor Mediteranei. Aura soarelui cereș se transformă în timpul nopții în cursă incendiară a astrilor pe bolta cerului. Asemenea cometelor,

trăiește și dintr-o dată aparține unui univers cu un destin poetic necunoscut până la acea dată în pictura europeană. Van Gogh se exaltă în fața frumuseții naturii și un vers al lui se exaltă în fața armoniei cosmosului și își aduce omagiul în transfigurarea poetică a materiei, formelor și culorilor.

Pentru Van Gogh fiecare corp existent în realitatea din jur are o viață descrierabilă cu un destin distinct, asemănător omului. Și pe toate obiectele mobile, aerul, căminul, oară scaunul, masa, patul plinșcul de scumuri pe care pășeste, șișul platonului și sursa de lumină măiestrită a becului și racăcios din azim de nevădit devin subiecte ale misterului existenței. A brațelor cooriste și luminoase, mișcarea și freacăta aerului, spațiul materiei totul are viață. Nici nu este necesar să fie. Fiecare formă are haloul dogărit lumină, fascinează prin viața lăuntrică. Geniul lui Van Gogh este ilustrat nu numai prin vocația culorilor, exaltată în trumusețea ei mediteraneană, ci și prin poezia materiei a micro- și macrocosmosului existenței.

TOULOUSE-LAUTREC

Secvențialitatea compusă. Dinamica spațiului plastic

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Descendent al conților de Toulouse, viitorul pictor a trăit în atmosfera castei, a descoperindu-și vocația de pictor la vârsta de patru ani. La 14 ani cade și își fractуреază femurul stâng, după care la un an urmează

Van Gogh. *Grindă galbenă și chuparoșii*



Van Gogh. *Camera lui Van Gogh. Azimul lui Arles*

fractura femurului drept, urmată de atrofia ambelor picioare. Va rămâne astfel marcat întreaga viață de tragedia trăită în copilărie. Familia îi încurajează vocația artistică. La 22 de ani se află în atelierul lui Common, unde îl întâlnește pe Van Gogh. Tot atunci se stabilește la Paris, în cartierul Montmartre. Frezvențează zilnic cabaretul lui Bruant, localurile pitorești *Moulin de la Galette* și *Moulin Rouge*. Este unul dintre

Van Gogh. *Portretul doctoarei Gachet*



pasionați spectacolului de cabaret susținut de chansonniști ca Aristide Bruant, Yvette Guilbert și Jane Avril, precum și de dansatori, atune la modă, La Goulue și Valentin Le Desossé. Primele afișe pentru Moulin Rouge se realizează în 1891. Doi ani mai târziu organizează o expoziție la Galeria Goulin cu o sută de lucrări consacrate cartierului Montmartre. În anii următori călătorește în Țările de Jos, în Olanda, Spania și Anglia și se consacră litografiilor. Pictorul moare la 9 septembrie 1901, în castelul din Marome, nu departe de Bordeaux, lângă mama sa care întreaga viață i-a rămas un prieten devotat. Ea a fost cea care a reunit o parte din lucrările pictorului și le-a oferit orașului Albi pentru constituirea Muzeului Toulouse-Lautrec.

Opera. Subiectele care l'inspiră pe Lautrec aparțin lumii cafenelelor pariziene cu programe de varietăți, dar și ambianței bordelurilor, lumii curselor de cai și a spectacolelor de circ. Realizând lucrări umplute de viață, el vede la general al tenacității instantaneilor surprinse în mișcare. Mărea sa capacitate de observație se concretizează în redarea iconică a esențialelor. Fără ca pictorul să manifeste cinism, reușea să stea pe deplin îngroșarea până la caricatură a caracterelor expresive. Compozițiile și portre-

Henri de Toulouse-Lautrec

Portrait of Jane Avril



Toulouse-Lautrec *La Goulue intrând la Moulin Rouge*

tele, dar și autoportretele, au accentele maliciei și ale autoironiei artistului. Atmosfera localurilor de noapte sau mediul de viață evocat de Lautrec subliniază cu franchețe șocantă pitorescul unui Paris lipsit de ipocrizie. Montmartre descifrat de Lautrec devine celebru și intră în posteritate. Femeile surprinse în intimitatea atmosferei de bordel (*Femele punându-și ciorapul* 1894, *Toaletă* 1896) dansitoare în veciile cabaretoare (*La Goulue intrând la Moulin Rouge*, 1892, *Clownesse Cha-U-Kao* 1895), mișcarea dansului, instantaneele cântăreșilor (*Jane Avril*) siluetele de acrobați și cai în galopul arenei (*Călărețul de la Cercul Fernando* 1888) sunt reamintite într-un grand spectacol insolit, conceput cu accente de inimitabilă expresivitate. „French cancan”-ul, dansul la modă al vremii, veșmintele pitorești și joafulle montante, decolteurile adânci sau pălăriile pretențioase sunt alăturate fracurilor și jehencilor. Lautrec se încalcă privind siluetele în mișcare sub lumina reflectoarelor, în instantaneul mișcării dansului ori al gestului scenei.

Secvențialitatea compusă a imaginilor pe etate ori desenate de Lautrec fixează ambianța interioarelor în care personajele se mișcă spontan. Relația cu cei din jur poartă amprenta secunde de viață. Personajele lui Lautrec sunt împreună, dar fiecare trăiește

individul izolată în lumea propriilor gânduri și stări. Izolarea în sine însuși a personajelor observate de Lautrec în scenele de epuizare și în cele ale vieții trăite în colectiv relevă sentimentul singurătății individului în societate, chiar atunci când el este integral fizic sau aparținător societății prin formele vieții lui active. Se poate afla și în această caracteristică particular al umanismului artistului Lautrec relevat ca formă a dragostei de viață și de om a artistului, ca formă a corului unimale cu fărâșe dezmadădute în fața destinelor lor dramatice, a înșeși relației lui Lautrec cu destinul său cumpănat.

Aportul lui Lautrec în cadrul morfologiei plastice

Maestrul al desenului, Lautrec este un virtuoz al liniei. Cursivitatea acută a conturilor se inseră în pagină cu aseștiri și asprimi expresioniste. Îngroșarea caracterelor forme, surprinderea gesturilor instantanee, arabescul dinamic al curbelor și contracurbelor fixează ritmul inedit. Imprevizibile prin punerea lor în pagină, structurile compozițiilor lui Lautrec introduc parțial siluete care ies din cadru asemenea secvențelor de film, gesturi care se succed cu prosopetivitate și spontanitate. Viața cu dialectica sa internă, cu proiecția materiei desfășurată în mișcare este surprinsă în dimensiunea lumii vizibile și în secvența unică a trăirii individului. Energia incorporată formei

Toulouse-Lautrec Toaletă



Toulouse-Lautrec Artist de Brabant

este inoculată de gestul rapid al ercionului într-o concepție aparținând mai mult graficii decât picturii. În culoare, Lautrec folosește îndrăznești surprinzătoare în aplicarea egală a tonurilor puternice. Totodată el umectează prin spontanitatea dinamică a ciselor fremătătoare. Raporturi calorice de orange și verde, de galben și verde de roșu și negru, scânteiază și vibrează în luminosități și transparențe, în suprafețe plate, în plaje mari de culoare egale ca intensitate.

Delimitarea tranșantă a suprafeței de culoare prin contrastul cromatic sau luministic apare ca relevant în afișul *May Milton* din care pata luminoasă a personajului explodează pe fundalul contrastant al tonurilor închise. Afișul *May Belfort* șochează prin sintetismul siluetei colorate în roșu, unica suprafață acoperită de pigment fiind în dialog cu grafia liniaturii negre.

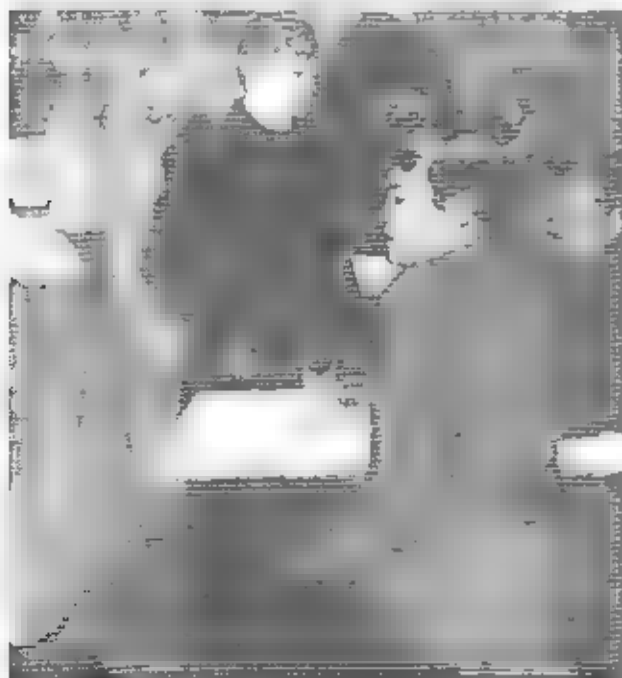
Afișele, litografiile și stampele lui Lautrec revoluționează fundamental concepția de culoare și de formă prin folosirea suprafețelor unice de culoare plată și incizată de contur. Nevibrate, nepicturale, ci decorative, plajele de culoare aplicate bidimensional ating maxima intensității pigmentare.

MOULIN ROUGE
MOULIN ROUGE
MOULIN ROUGE
BAL
 TOUS LES SOIRS
LA GOULUE



Toulouse-Lautrec. Afişul pentru Moulin Rouge

Toulouse-Lautrec. Un colț din Moulin de la Galette



Toulouse-Lautrec. Portretul Baronului De la Porte

Se poate spune că Lautrec este cel mai mare desenator al generației lui. Grafiera concisă, precisă și incisivă a formei imprimă în suprafață un caracter de creație construcției formelor. Dinamica serpentinată a curbei și contracurbei, nervii care o înfrumusețază, viziune de tip secvențial încărcată de intensă expresie a vieții. Parasul uităm ori nu ai secolului XIX-ului rămâne pecetluit în galeria personajelor pitorești, exuberante sau patetice ale chipurilor din imaginile-simbol ale picturii și afişelor de geniu a celui Henri de Toulouse-Lautrec.

Avangarda artei moderne, conștientă de creșterea postimpresionismului a născut de la începutul secolului se vor manifesta în pictura din primul an al secolului al XX-lea. „Artiști blestemați” (Les Maîtres en l'Exil) al căror destin dramatic nu le-a permis bucuria recunoașterii, au pus bazele semanticii moderne, au îmbogățit fondul uman și estetic al artei europene cu noul spirit și cu opere de geniu. Impresionismul au inserat imaginii plastice valorile emoției trăite în moment, vederea secvențială clipă de clipă, imagine de imagine, secvența de sine stătătoare. Postimpresionismul au descoperit esențele, deschiderea intelectuală către crearea conceptelor morfologice. Fiecare dintre „artiștii blestemați” a fost un creator de sistem și de axiome estetice, fiecare dintre ei a fost un apărător pentru instaurarea rigurilor profesionale și un pasionat creator în arta poetică.

SIMBOLISMUL

Reacțiile pictorilor contra crizei Impresionismului sunt vădite și în cadrul Simbolismului. Antimpresionismul datorat Neoimpresionismului și Postimpresionismului, s-a definit în căutarea și dorința păstrării cuceririlor pe linia culorii și lumini, dar cu scopul remediării crizei formei instaurate de Impresionism.

Genul inovator al lui Manet și al impresionismului pictorial al Monet și Renoir, talentul lui Pissarro, Gauguin și al celorlalți pictori din grup au impus pictura pe trepte și multe ale colorismului spectral și ale maximei luminozități și transparențe a tuturor cuceririlor, dar cu prețul anulării rigorilor raționalității și a construcției volumetrice a formei și a compoziției.

Fenomenul produs în pictură prin criza formei și compoziției a marcat apariția zonei speculative și estetice.

Procesul intelectualizării tot mai pronunțate a artei prin spiritul științific și rațional al metodei introduse în pictură de Neoimpresionism, prin Seurat și Signac, a facilitat ieșirea picturii din criza formei și compoziției și redresarea ei, marcând, totodată, îndepărtarea picturii de emoție. Fenomenul pune de acord atitudinea artistului cu manifestări și programe estetice noi.

Impresionismul ca spectacol feeric al culorii a avut în continuare un destin excepțional pe firul colorismului postimpresionist al lui Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Degas și Lautrec sau contribuției fauvismului lui Matisse și a manifestărilor Expresionismului cromatic.

Observatori mai lucizi care au remarcat și semnalat cu grijă pericolul pramei manifestării ale Impresionismului în procesul distrugerii formei au fost unii artiști cu dominantă intelectualizantă, ale căror observații critice au subliniat stadiul Impresionismului care nu mai consemna în final decât senzația. Mai mult, Impresionismul produsese în pictura de șevalet dispariția compoziției monumentale, a compoziției cu temă și chiar a portretului.

Academicii moderni, pictori la modă, foarte prețuiți în epocă, printre care se distinge Jules Bastien-Lepage au dat note critice și au aderat la o pictură admirativă a realismului lui Courbet.



Pierre Puvis de Chavannes. *Iara* fragment

Portrețiști de succes în epocă, dintre care se remarcă pictorul Carolus Duran, și-au arătat opoziția față de Impresionism, rămânând însă sub semnul accentelor romantice.

În atacurile adresate Impresionismului, simbolismul s-a numărat printre orientările caracteristice ale momentului.

Simbolismul a conturat reacția împotriva crizei formei și compoziției impresioniste, dar și tendința antinaturalistă și împotrivirea față de pictura oficială.

Căile descifrării sinelui artistic, a zonei inconștientului și a iraționalului, încep să devină orizonturi estetice pasionante pentru pictorii dotați cu calități intelectuale pronunțate, uneori, chiar cu mai puțin talent creator sau dotație în planul inovației plastice. Pictorii considerați ca simbolști au manifestat predispoziție pentru zona metaforelor și simbolurilor literare, pentru filosofia artei. Acest culoar va zămși grupări și orientări artistice populate de pictori conștienți de istoria artei ca reprezentativi pentru viziuni originale în gândirea artistică de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din secolul al XX-lea.



Puvis de Chavannes *Filosofii* Hall-ul Bibliotecii din Boston

Printre artiști independenți, **Pierre Puvis de Chavannes** (1824 - 1898) s-a definit în creația picturală considerată clasicizantă: viziunea monumentală a operei sale conturându-se ca singură în epocă.

După geniala operă a lui Delacroix, marile compoziții monumentale ale secolului al XIX-lea s-au datorat lui Puvis de Chavannes. Studiile făcute de pictor la Școala de Arte din Lyon, influența Nazarenilor și înclinarea artistului spre misticism vor defini viziunea simbolistă de mai târziu a pictorului. Ordonat și organizat, spiritul intelectual al lui Puvis de Chavannes a evoluat către pictura cu acorduri stinse, cu preferință pentru armoniile marmoreene de frescă. Deși își datora formația lui Delacroix și Chassériau, spiritul meditativ al lui Puvis de Chavannes și-a definit orientarea în pictura de șevalet către viziunea simplă, către marile stăzări ale formelor, către coloritul în surdină. Puvis de Chavannes rămâne remarcabil ca decorator, pictorul nefolosind procedeul tehnicii de frescă, ci pictura în ulei pe pânză, maruflată (pânza

fiind apoi lipită cu clei pe peretele sau pe panoul pentru care pictura a fost proiectată). Marile compoziții realizate la Amiens, Rouen, Portiers, Lyon sau Boston folosesc o viziune de tip clasicizant antic, cu sublinieri sintetice și ritmuri monumentale.

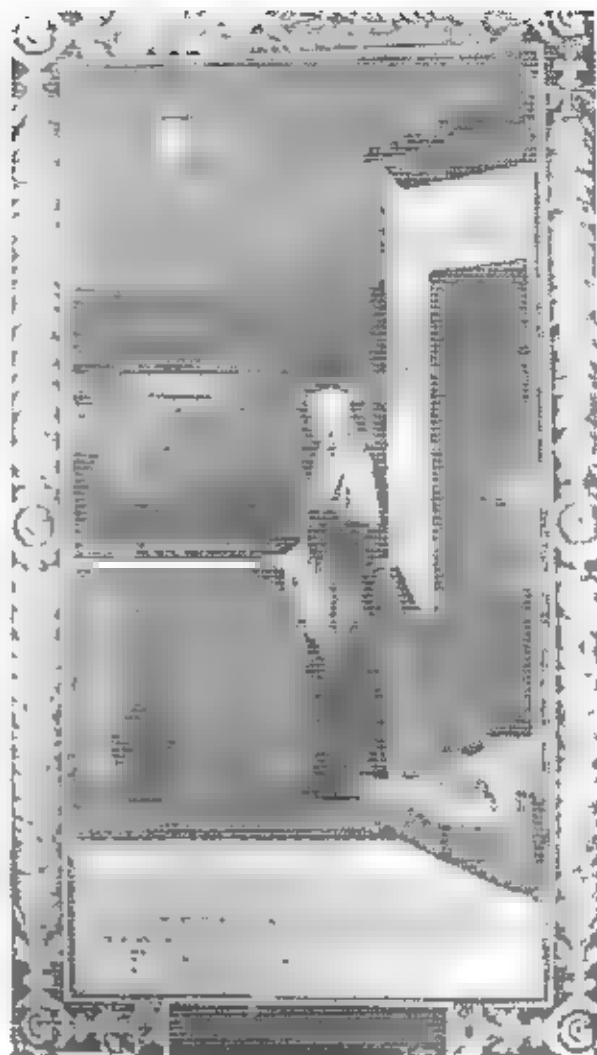
Sentimentul creștin, aproape mistic trăit de Puvis, este cuplat cu viziunea antică. Figuri de călugări, alegorii și simboluri populează o lume translată din realitatea recognoscibilă, într-o lume imaginată, cu accente mistice, ori metafizice. Printre ansamblurile cele mai apreciate sunt de amintit compozițiile dedicate *Legendei Sfintei Cenei*, pentru Panteonul din Paris. Linștea siderală și transmetafizică a acestor compoziții fac remarcabile și singulare prin sentiment operele lui Puvis de Chavannes.

Pentru *Biblioteca din Boston*, pictorul a realizat un impresionant ansamblu de picturi în ulei pe pânză maruflată cu titlul *Muzele inspirate în adâncă gândire umană, mesageri ai lumii*. Compozițiile corespund celor patru mari manifestări ale spiritului uman: *Poezia*, *Filosofia*, *Istoria* și *Știința*. Pictura în ulei pe pânză a compozițiilor impresionează prin monumentală viziune desfășurată pe marea suprafață a peretilor scării Hall-ului Bibliotecii. Spiritul rațional și rigori plastice ale marelui ansamblu degajă o puternică expresie umanistă, ecou al admirației pictorului francez pentru valorile culturii clasice eline. Expresia calmă a compozițiilor alegorice este completată de simbolurile poetice. Acordurile cromatice palide și lumina marmoreană evocă lumea eternei Helada, univers al liniștii și meditației. Muzele sunt grațioase, au trupuri albe imateriale, situate evanescente, imaginate în plătire. Există un delicat ritm dansant, o lentoare a gestului suspendat în atemporal. Străna tăcere liniștea spațiului eternat străn secvențelor trecătoare și emoției efemere, aparțin unor dimensiuni „de dincolo”. Acordurile grizate de albastru și albastru roz palid sunt aurcolate de viziunea serenă, de raportarea artistului la reperele ideale ale clasicismului. Încărcate cu discretă rezonanță afectivă, compozițiile monumentale de la *Biblioteca din Boston* sunt rezultatul unui laborios proces de meditație și decantare estetică. Viziunea monumentală a ansamblului include visul poetic, starea de meditație filosofică, universul metafizic al plătirii în atemporal și aspațial. Morfologic, Puvis conturează o formulă plastică foarte avansată pentru vremea sa prin modalități

masive neconvenționale precum mîsa de culoare sintetică, alternanța etajată a zonelor de culoare rece și caldă pentru a genera adăncimi spațiale. Apoi al lui Puvis de Chavannes fixează principii și legi valabile în pictura decorativă modernă. Dintre acestea este de semnalat primulul un tip de compozițional bazat pe sinteza formei și aplicarea egală a suprafeței de culoare în scopul păstrării bidimensionalității peretelui și compatibilității și na a sugerațiilor de spargere a zidului. Culoarea primește în acest sens valori laministe și cromatice discrete, tocmat în scopul păstrării calității plate a zidului. Culoarea prea puternică primește oasă și agresivă creând efecte de spargere a peretelui. Cînd, prin pric prin considerat important de către pictor se referă la detalile nesemnificative, inutile, în articularea estetică a ansamblului. Principiul fundamental urmărește ca efectul ansamblului să respecte spațiul bidimensionalității zidului. opoziții în re fundu și prim-plan să nu fie prea crude, deoarece efectele de gaurire sau de spargere ale planului bidimensional creează efecte optice negative de tip perspectivice.

Întîlnirea pictorului cu Théodore Chassériau a fost notărităre pentru debutul marilor decorații ce îi vor consolida prestigiul. În urma realizării compozițiilor monumentale de la Amiens, Marsilia, Poitiers, Paris, Lyon, Rouen sau Boston. În pictura de șevalet, Puvis de Chavannes a lăsat puține lucrări.

Sărmanul pescar expus la Salonul din 1881 a fost mult discutat pentru nouitatea viziunii. Compoziția întrunește calitățile distinctive de monumentalist ale lui Puvis de Chavannes, impuse în pictura de șevalet printre confrății de generație. Caracterul modern al sintetismului pictural al Puvis se impunea într-o epocă de maximă înflorire a viziunii analitice impresioniste nerecunoscute în sinea. Viziunea artistică originală formulată este cardinală ale sentimentului de pietate și ale orizontului spiritual de tip mediativ și mystic. Sentimentul de singurătate, starea de concentrare și de absorbție către sine, expresia de umilință și autitudine, în cele din urmă în *Sărmanul pescar* un personaj a cărui stare afectivă proiectează dimensiuni de tip simbolic. *Sărmanul pescar* pare, în acest sens, un alter ego al lui Puvis de Chavannes, un ego de natură creștină și mistică, trunzând spiritul mediativ și conștient spațial al construcției a lui Puvis de Chavannes.



Puvis de Chavannes. *Isidor, exsulul Genevei* (Jurnalul Genevei și ghidul asupra Parisului) Panteon Paris

Puvis de Chavannes. *Sărmanul pescar* Luxeuil Paris





Gustave Moreau. *Salomea (Pantomima)*. Luvru, Paris

spre matutina și sensuri e filosofiei Sfântului Francisc din Assisi.

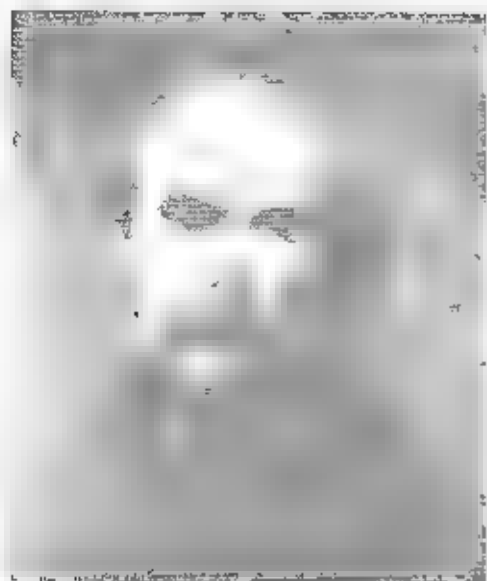
Tăcerea și pustietatea înconjură personajul izolat în sentimentul rugăciunii. Lumina și umbrele se îmbăleză ansamblul par fixate în eternitate. Consistențele sunt dematerializate, culorile își pierd valențele strălucirii, umbrele clare primesc funcții metafizice. Viziunea austeră are rezonanțele afective ale unei profunde umilințe acceptate. Ființa umană se află în rugăciune, cu destinul său, singură în fața naturii aride. Pescarul este proiecția unei conștiințe desprinse de orice privilegiu material sau bucurii ale savorilor vieții. Acordurile savante și subtile, armoniile palcilor lui Puvis de Chavannes desfășurate în mari suprafețe plate de ocruri stinse și verzuri oxidate se succed către depărtata linie de orizont, în viziunea statică și împietrită a luminii. Strălucirea stinsă a albastrului celest acoperă mica suprafață superioară a compoziției, restul ansamblului rămâne în armonia catifelată a ocrurilor cu reflexe verzuu.



Moreau. *Sirenele*

Altă figură singulară, un alt pictor independent, este Gustave Moreau (1826 - 1898). Evoluția artistică a lui Moreau a fost punctată de câteva direcții de orientare sub semnul influenței picturii lui Chassériau, apoi a ecourilor picturii lui Leonardo Da Vinci și a temelor inspirate de Orient. Cercetător al literaturii medievale și renascentiste, Moreau a fost un pasionat căutător de simboluri, alegorii, de multe ori fantastice. Înzestrat cu mare putere de muncă, Gustave Moreau a lăsat mii de desene și picturi, impresionate printr-o fantezie fabuloasă, într-o viziune picturală cu prețiozități cizelate de bijuterie. Viziunea lui Gustave Moreau, infuzată de straniu, conturează uneori un anumit hieratism regizat, preferința pentru fuga de mișcare, fixarea pantomimică a atitudinilor în gesturi articulate asemenea unui spectacol scenografic.

Foarte bun pedagog, Moreau a creat o atmosferă foarte specială în atelierul său în care s-au format figuri cu totul excepționale ca Henri Matisse, Albert Marquet, Georges Rouault. Adevărată pepinieră de novatori, atelierul lui Moreau era căutat



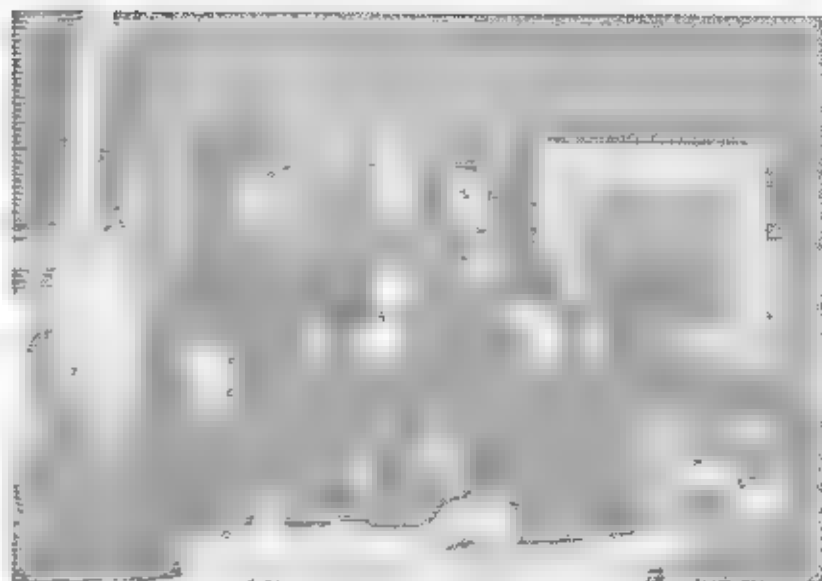
Eugene Carrière, *Portretul lui Paul Verlaine*
Musée d'Art Moderne, Boston

pentru concepția liberală și spiritul nuanțat al maeștrilor, care știa să-și stimuleze elevii, dirijând mișcarea lucrării pe calea proprie a cântărilor.

Portretul mișcă. Eugene Carrière și Fantin-Latour, se disting în epocă prin prezența lor alături de impresioniști.

Eugène Carrière (1849 – 1906) oscilează între Simbolism și Realism, pecetăluind pe o viziune a recognoscibilului transfigurat de tama seninumbrelor, a interioarelor învăluite în intimitatea inserării sau a luminii de abat-jour.

Apropiat de impresionisti, prin prietenie și prețuire, Henri Fantin-Latour (1836 – 1904) a restabilit preocuparea pentru portretul de grup. Admiratorul lui Manet, prezent printre pictorii grupului de la Batignolles, Fantin-Latour a reușit să surprindă compoziții cu caracter intimist, cu autentică valoare documentară și artistică. Portretele sale de grup evocă momente de viață autentică trăite de grupul de la Batignolles al pictorilor și criticii ori printre care Manet, Monet, Renoir, Bazille, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. Compoziții ca: *Omagiu lui Delacroix*, *Lectura de la Batignolles*, *Un colț de masă în parul prietenilor* și compoziții cu caracter omagial dedicate unor mari creatori din cultura universală, reprezentative pentru sfârșitul de secol XIX și deschișături ai epocii noului Factor, ca și scriitorii amintiți, deveniți ulterior celebri, se alătură compozitorilor de gen precum Wagner, Vincent d'Indy, Emanuel Chabrier. Viziunea lui Fantin-Latour fixează fizionomii autentice și expresive, gesturi caracteristice



Henri Fantin-Latour, *Un colț de masă*

surprinse într-o atmosferă intimă, dar elegantă, caracteristică societății intelectuale a Franței, proprie ambianței culturale elevate a cafenele pariziene.

S-ar spune că vocația lui Fantin-Latour reușește să dea un contur particular acestei societăți boeme. *La Belle Époque*, surprinsă în parfumul rețetelor afective ale personalităților care i-au dat strălucire, este animată de fizionomiile acestora redată prin modalități plastice evocatoare ale realismului, îmbinat cu naturalismul Frumoasa epocă, înrădăcinată ca atare în storia culturii și civilizației europene, glăsuiește prin compozițiile lui Fantin-Latour asemenea unui *remember* al prezențelor prietene trecute în neuitare, cu lăluțel misterios al momentului surprins și fixat în eternitate.

Respectul deosebit pentru portretul de grup, admirat în tablourile muzeelor Olandeze, considerat pentru pictura flamandă și o modalitate veche al XVII-lea, pentru portretele de grup realizate de Haas și Rembrandt, au dirijat căminul lui Fantin-Latour către compoziții de tip muzeal. Totuși, fotografia epocii, din care nu lipsese chipurile ilustrelor personalități amintite ale contemporanilor lui Fantin-Latour, ne invită să constatăm obediența pictorului față de recognoscibilul reclamat în epocă. Chipurile modelelor păstrează autenticitatea trăsăturilor fizionomice. Chipurile lui Monet și Renoir, Rimbaud și Verlaine, cunoscute din fotografii, sunt tratate în aceeași măsură cu respectul pentru detaliile fizionomice, ca și pentru particulara expresivitate a privirii, gestului sau



Whistler. Podul de la Batesea. Nocturnă în albastru și aur
Tate Gallery, Londra



Whistler. Portretul mamei sale Whistler



Whistler. Portretul filosofului Thomas Carlyle

farmecului fiecăruia dintre ei. Compozițiile sunt, în aceeași măsură, documente de neînlocuit ca și destăinuiri ale nimbului misterios care a aureolat fințele de geniu ale acestei ilustre pleiade de creator și oameni de cultură.

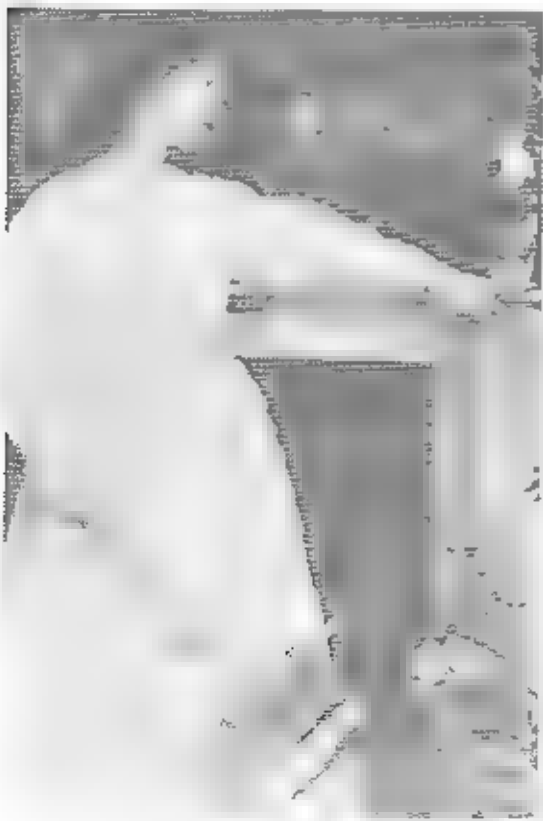
James Abbot McNeil Whistler (1834 – 1903), Originar din America, pictorul s-a stabilit în Anglia. Studiile urmate la Paris l-au făcut francez prin educație și s-au apropiat prin preocupări de grupul impresionistilor. Disponibilitățile născute pentru transparența și fluiditatea luminii i-au asigurat viziunea remarcabilă prin mari subtilități cromatice. Prieten cu pictorii grupului de la Batignolles, Whistler va reacționa asemănător cu aceștia, adeseori refuzând să-și prezinte lucrările la Salonul oficial din Paris.

Opera lui Whistler cuprinde numeroase peisaje marine, în fiecare dintre ele pictorul fiind preocupat să redca atmosfera caracteristică luminii difuze și cromaticele tonurilor irizate. Suprafețele de culoare urmează destinul picturii, impresiile consistente materializându-se formelor dizolvându-se în cernele subțiri și transparente de culoare, asemenea ceții colorate. Poezia orizontului marin, misterioasa chemare a depărtării în timpul însoririi fixează relații de o mare poezie între personajele situate la malul mării.

Portretul lui Whistler prezintă tipologia cu precizie fizionomică, dar cu straniu expresiv de evaziune din viață și context (*Portretul mamei artistului, în alb și negru*, 1871 - 1872, Luvru, Paris, *Portretul lui Thomas Carlyle și Portretul domnișoarei Cecilia Alexander*, 1872 - 1874, Tate Gallery, Londra). A să oare sau melancolic, triste sau nostalgice personaje e lui McNeil Whistler, indiferent de vârsta lor biologică, au grăbitatea reflecției filosofice.

Capodopera pictorului, *Fata în alb* sau *Fata în baie* (*La fille blanche*, 1862), se refuză oricărei formule strictiste cunoscute. Prezentată la *Salonul Refuzajilor* din 1863, lucrarea a produs efectul surprize, urmate de critica dezaprobativă și de iritarea publicului. Tânăra, prezentată în rochia lungă albă, amplasată în verticala tabloului, pare să aibă proporții de ansprezece capete, silueta depășind mărimea naturală. Portretul iese din cadrul obișnuit al genului tradițional. Proporțiile inechitabile ale panzei înguste, compoziția născută a unghiului tabloului subliniază grația și eleganța siluetei, albe desprinsă din ecranul acoperit de tonuri albastre argintii. Falgun ușoare și fluide de side-

Whistler, *Fata în alb*, Tate Gallery, Londra



Whistler, *Fata în alb* (*La fille blanche*), National Gallery, Londra

furi înconjurată într-o baie de lumină imaterială chipul cu trăsături bine precizate ale fizionomiei. Singura zonă desenată cu minuțiozitate este chipul modelului cu părul bogat căzut pe umeri, cu privirea stranie peecată spre depărtări. Simbolismul lui McNeil Whistler se degajă din relația paradoxală dintre material și imaterial, dintre recunoscut și metaforă, dintre concret și fluid. Univers al realului și irealului, fata în alb pare a fi în același timp ea însăși, și dedublară ei, ea însăși și duhul său dematerializat, desprins din concret.



Gustave Doré. *Ilustrație la opera lui Dante*

Asemenea unei transe hipnotice, privirea pierdută răspunde unei forțe magnetice venite din depărtări. Spiritul vizionar al expresiei ansamblului, hieratismul atitudinii sugerează proiecția ființei umane într-o oglindă metafizică.

Strania dublă perspectivare montantă și plonjantă a ansamblului, respectiv unghiul montant al siluetei de unsprezece capete al personajului, ca și al modificării formelor, apoi unghiul de vedere panoramic, proiectat asupra părții de jos a ansamblului, restabilesc relațiile dublei perspective renaștentiste ale concepției bioculare a lui Piero della Francesca. Mai mult decât atât, experiența perspectivei inverse din stampa japoneză se insinuează în răsturnarea planului pe care este așezată silueta albă. Efectul crește o dată cu senzația de straniu datorită alungirii personajului până la limita superioară a cadrului, ca și când croana ar fi concepută să iasă din ambianță și să se înalțe în afara spațiului fizic al tabloului. Pictorul cuplează pătimașă chemare pentru subtilitățile picturii, considerat domeniul al culorii și al armoniilor transparente, cu seducția pentru straniu de tip prerafaelit și pentru transa metafizică. Mixarea rezolvărilor compoziționale de perspectivă și de spațiu plastic constituie un complex

subiect morfologic abordat de Whistler într-o perioadă deplină a experimentelor impresioniste.

Problema cromatică a alburilor abordată de Whistler în portretul *Fata în alb* este una dintre cele mai dificile sectoare ale culorii. Alburile colorate și ușoare, griurile reci și calde, subtilitățile de substanțialitate pigmentară ating rafinamente de știință savantă a culorii. Cautărilor naive ale lui Whistler sunt dublate de tehnicianul performer și de intelectul aristocratului de înaltă aristocrație. La curent cu experiențele londoneze ale picturii prerafaelite și cu noua, ca excepționalului, rafinament al stampe japoneze, Whistler și-a dirijat ani de zile experiențele cromatice către speculații estetice. Titluri ca *Nocturnă în bleu și verde* (ideea de cicluri impresioniste bazate pe „motive” reluate în decursul zilei, ca și lucrări cu titluri ca *Sinfonia în alb* îl proiectează pe Whistler spre înțelegerea muzicală a culorii, către fluiditatea și transparența efectelor de anvelopă aeriană. Uneori, datorită paletei pastelate și forme or estompate, pictura lui apare ca adevărat univers al notașilor muzicale.

Gustave Doré (1838 – 1883), remarcabil, îndeosebi datorită operei sale de ilustrator, a realizat un mare număr de xilografuri (gravură pe lemn) dedicate subiectelor biblice și capodoperelor de literatură universală (*Don Quihotte* de Cervantes) și operelor lui Dante și Rabelais. Compoziții bogat structurate, cu forme având sensuri vectoriale dinamice, construiesc în planul interpretării o viziune stranie, încărcată de simboluri, filosofice și literare, de metafore plastice, impresionante prin fabulosul și fiorul misterului.

SIMBOLISMUL ȘI GRUPUL NABI ȘCOALA DE LA PONT-AVEN

La origine, *Nabis* (*Profetii*) au fost uniți în jurul lui Gauguin la Pont-Aven, iar spre 1890 și-au arătat dorința de reînnoire a picturii.

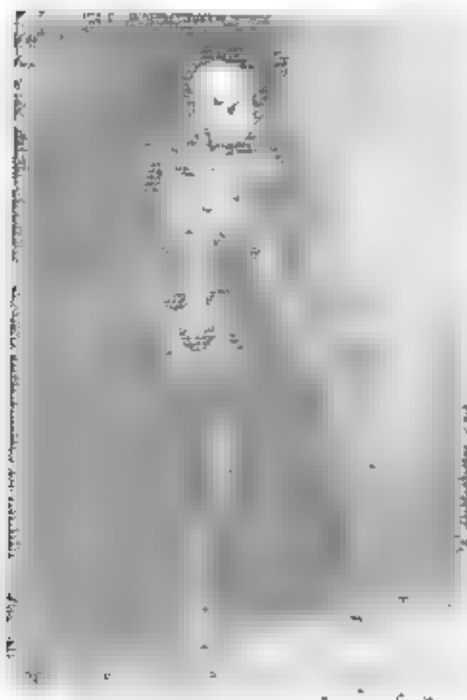
Definiția picturii simboliste ca univers de semne și simboluri a primit interpretarea de „ideistă, sintetică, subiectivă, decorativă” în comentariile criticului Albert Aurier, în anii 1891-1892. Printre pictorii simbolști, criticul îl aprecia pe Gauguin drept unul dintre artiștii premergători curentului Nabis precum și pe Odilon Redon ca aparținător al orientării

A doua generație de pictori simbolişti înregistrează numele grupului de artiști care s-au numit *profeti Nabi* semnificând profet în ebraică, a cuprins numele pictorilor **Sérusier, Denis, Ranson, Roussel, Bonnard, Vuillard**. Orientarea grupului a avut ca scop estetic ieșirea picturii din criza impresionistă, prin îndepărtarea de senzitivitatea și efectele instantaneității.

În cadrul orientării grupului *Vizionarismul* este reprezentat de **Odilon Redon** (1840-1916). Născut la New Orleans, cu mama creolă, pictorul se va forma sub semnul admirației pentru Delacroix, după a cărei operă realizează numeroase copii. Coloritul subtil al miniaturii persane îi îmbogățește înțelegerea plastice și sensibilitatea cromatică, iar compozițiile sale au rafinamentul unor delicates tonalități de violeturi transparente de roz, oranj și verde safir. Redon, deși creează mult după natură, a evoluat ulterior către imagini populate de apariții și vizionări amarnice, uneori înspăimântătoare. Fînd unul dintre pictori care anunță Suprarealismul, Redon cultivă raționalul, vizionarismul, apariția imaginilor de vis și de coșmar, onirismul dezlănțuit.

Confidențele artistului intru în jurnalul său, intitulat „Către mine însumi”, se referă nu numai la procedeele specifice artelor plastice, ci și la semnificații estetice și la destinul creator. O contribuție interesantă

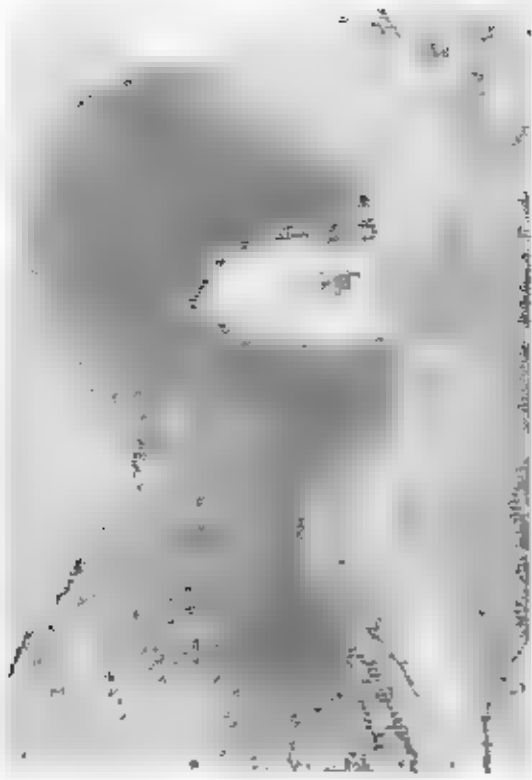
Odilon Redon - Seneclet



Redon, Călcâp

Redon, Nălnică

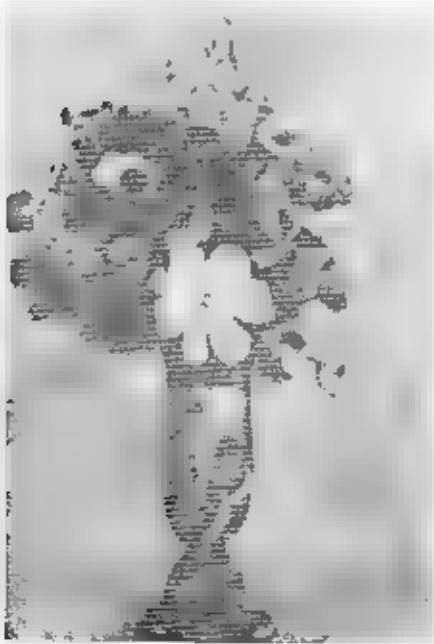




Redon. *Armură*, Metropolitan
Museum of Art New York

și neobișnuta a lui Redon se referă la relația artistului cu subconștientul și la efectele acestuia în artă. În acest sens, Redon afirmă: „Nimic nu se face în artă numai prin voință. Totul se realizează prin supunerea docilă în fața subconștientului”.

Redon. *Flori cu anemone*

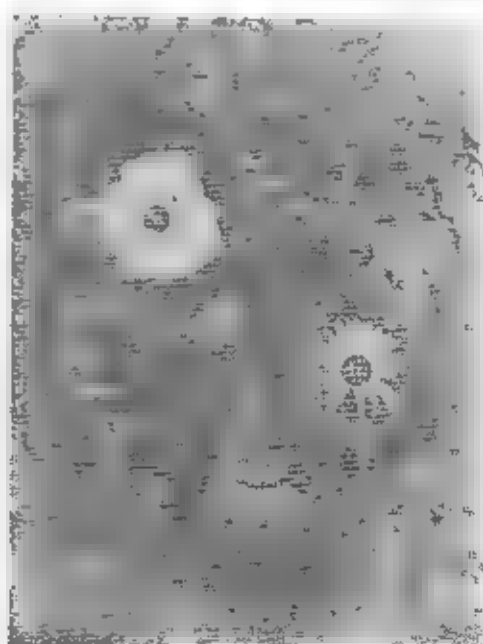


Printre operele lui Odilon Redon, compoziția cea intitulată *Ciclopul* obsedează prin fantasmul monstruos, imbinat cu poeticul și cu senzualitatea stranie. Viziunea atinsă de morbid este susținută de coloritul de tip pictural, de paleta care dă a armoniilor catifelate cu accente cromatice și stilizări de tip insolit. În cazul compoziției *Ciclopul*, ochiul negru, semn simbolic aflat pe fruntea personajului, se definește ca accent sideral și punctează întreaga masă cromatică a ansamblului. Odilon Redon este creatorul viziunilor de coșmar, dar și al vizionarismului liric. Imagini intitulate *Năluca*, *Schelet*, *Floare de mătășină*, *Arma*, *Patanjali*, *Cap misterios*, *Copil și auroră boreală*, *Vas pentru ars tămădie* includ nu doar afinități pentru sensuri literare, Redon manifestă predispoziții evidente spre morbid, un afect legat de macabru și de obsesii de coșmar. Mirajul fantasticului îi dă naștere speculației estetice către opusul universului populat cu năluci, într-un vizionarism de tip oniric, inspirat de flori transfigurate în poeme cromatice cu accente luministice de tip simbolic, floarea devenind reflexul fragilității în universul trăirilor emoționale.

Pictorul se dedică și litografiei, realizând imagini cu caracter religios (*Apocalipsa Sfântului Ioan*, 1899) literar (*În Edgar Poe*, 1882) sau oniric (*În vis*, 1879).

Dintre pictorii nabiști, personalitățile remarcabile sunt Maurice Denis, Pierre Bonnard și Edouard Vuillard.

Redon. *Flori în vază*



¹ Maurice Denis (1870 - 1943) Format la școala lui Paul Gauguin, dar atent și la decorativismul lui Gauguin, Maurice Denis a realizat o sinteză în care a cupla semnificații idealiste de tip religios, devenind luptător activ pentru arta sacră. Catolic fervent, și-a consacrat un mare număr de opere ideii religioase. În 1919, pictorul fondează Atelierele de Artă Sacră și este ales membru al Academiei de Arte în 1932.

Printre compozițiile cu caracter religios sunt de amintit *Paradisul* și *Bunavestire*.

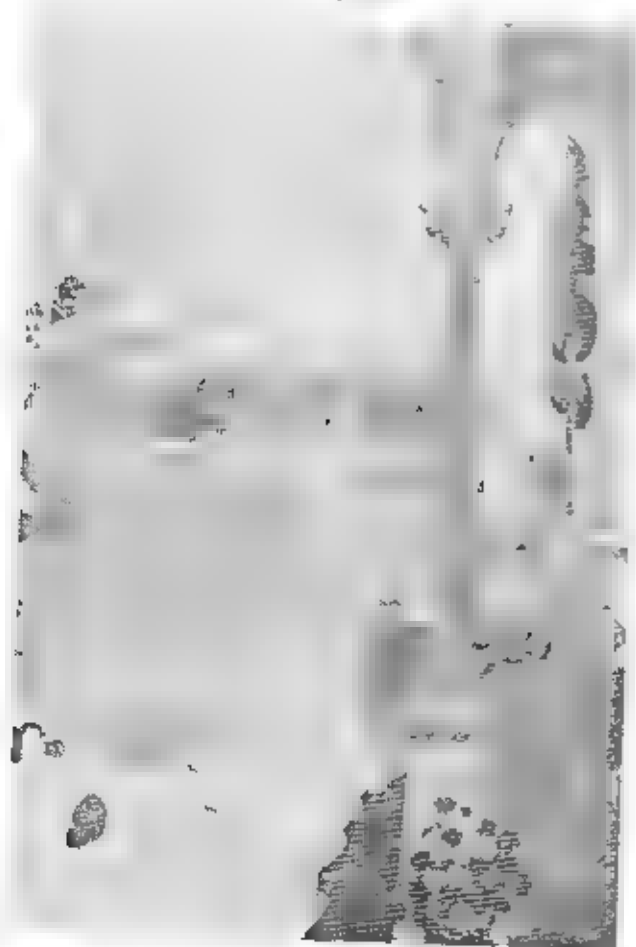
În compozițiile murale, pictorul a ținut seama de ierarhia calitativă a importanței simbolurilor. Unele dintre ansamblurile monumentale au cuprins proiecte de pictură și de varăni de ornamente liturgice, proiecte de obiecte de cult. Maurice Denis a realizat o serie de ilustrații, dintre care *Suta pentru Șantul Francisc din Assis*, *Suta pentru viața Șantului Domini* și pentru unele cărți ale lui D'Annunzio.

Viziunea stranie a picturii lui Denis ilustrează ecouri metafizice, ambianța poetică și filosofică a



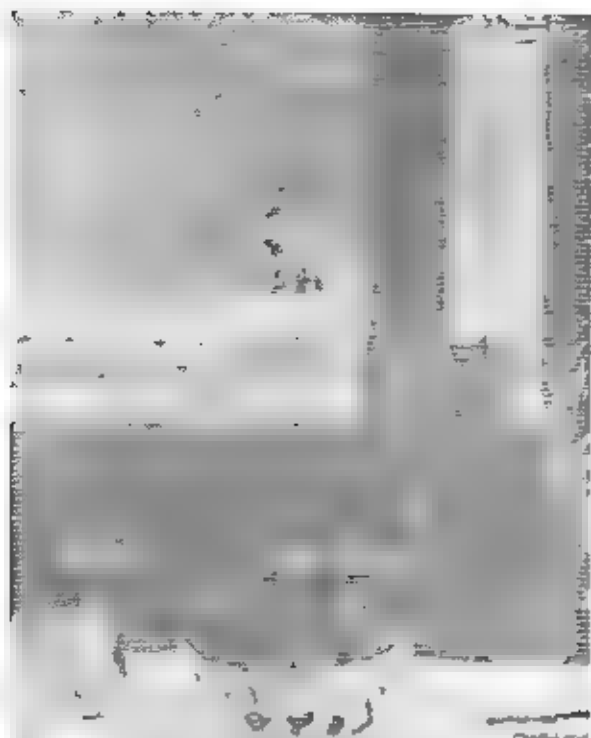
Denis *Muzeele* Muzeul de Art Modernă, Paris

Maurice Denis, *Istoria lui Psihu*



Edouard Vuillard, *Salonul și Misiu*, Corecție particulară, Paris

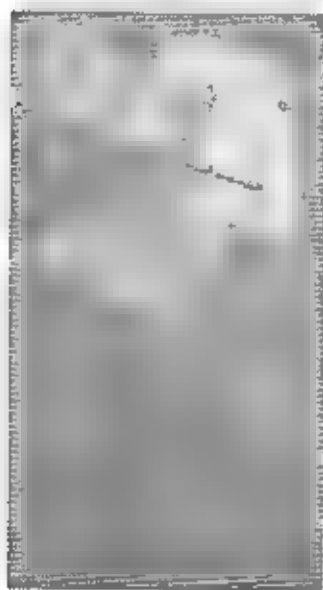




Pierre Bonnard. *Interior*

stări de reverie și de meditație. *Muzele* (1893 Musée d'Art Moderne Paris) este o compoziție a cărei imagine construiește dublarea valențelor unui recunoscut monument al staticii altitudinilor pătrunse în atemporal. Dialogul dintre real și metafizică alunecă uneori în decorat vizm, amintind semantica și arabesca. *Artei* 1900

Vuillard *Portul de amant. Se*



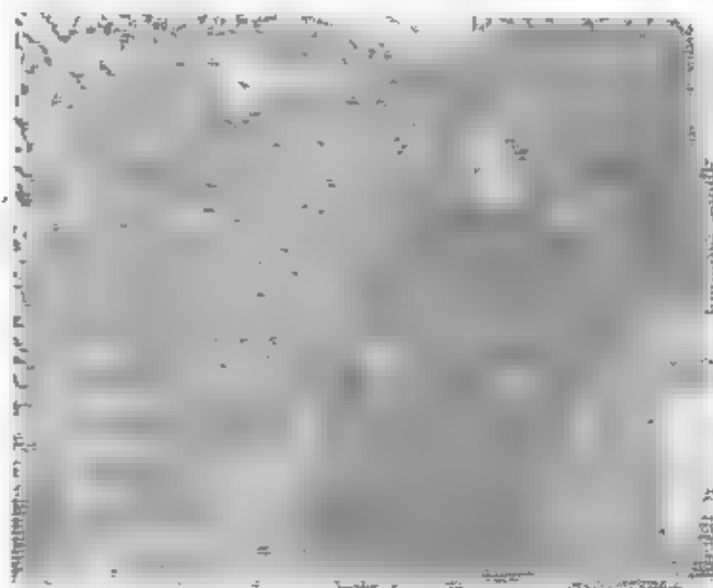
Contribuția lui Maurice Denis a teoriei artei fixează repere fundamentale pentru colonismul modern, concepția pictorului anunțând traseele cardinale ale orientării fauve.

† **Pierre Bonnard** (1867 – 1947) După studii de Drept, Bonnard intră la Școala de Belle Arte și împreună cu Vuillard, Denis, Ranson, Vallotton, Serusier și Roussel, formează grupul de Naniști.

Personalitatea lui Bonnard a cunoscut gloria către 1935. Pictorul a lăsat o operă importantă nu numai în domeniul picturii, ci în aceeași măsură în tot ceea ce a realizat în cadrul artelor grafice. La început a fost influențat de Gauguin și de gravurile japoneze. Operele acestei perioade (1890 – 1900) se caracterizează prin tonuri luminoase și printr-un desen stilizat, amintind viziunea lui Degas și Lautrec. Subiectele inspirației din această perioadă au aceeași sursă: scene de pe străzile Parisului și din cafenele, săli de concert, cum ar fi lucrările *Mina în Rouge*, *Jardin de Paris* (1896). După ce a abandonat acest tip de subiecte, către 1900 se consacră scenelor de interior și de viață familială. Pânzele din această perioadă au un delicat joc de lumini și umbre, câștigând în expresivitate poetică, armonie și luminozitate. Printre lucrările celebre ale lui Bonnard, aparținând ultimei sale perioade de creație (1900 – 1947), se pot cita *Sărutul* (1920), *Corsajul roșu* (1925), *Colt de sufragere la Cannes* (1932).

Opera grafică a acestui artist este la fel de importantă ca realizările din cadrul picturii de sevalet.

Vuillard *Alina și sora ei în 1894*, 1911, Museum of Modern Art, New York



Așele, cografice — străzile de cartă relevă disponibilitatea încă și forța expresivă eliberate de academismul convențional.

Viziunea cromatică în pictura lui Bonnard dezvoltă cromatismul tonal tot surd, cat felate, cu tonuri absorbante și nu reflectorizante. Paleta spectrală este susținută armonios, dozele cantitative și de calitate fixând inedite raporturi. Bonnard optează pentru colorul proaspăt și pigmentii puri. Raporturi de complementare și suprafețe vibrante de albastru ultramarin sau violeturi, andreie cerane și fuzuri de orange și ocru aruncă pulsează luminozități delicate, în surdina.

Personajele lui Bonnard sunt visătoare sau desprinse pentru o clipă din ambianță ca într-o secvență răpuită indiscret de pictor.

Imaginile pictate de Bonnard sunt animate de spiritul ușor ironic al pictorului, de scrutarea subtil mai joasă adresată vieții și umanității din jurul său.

Privirea interioară a lui Bonnard destinată vieții radușcă în versul fetei și al colorismului încărcat de umbră poartă al sensibilității ingenu și al fanteziei picturale neobăsite.

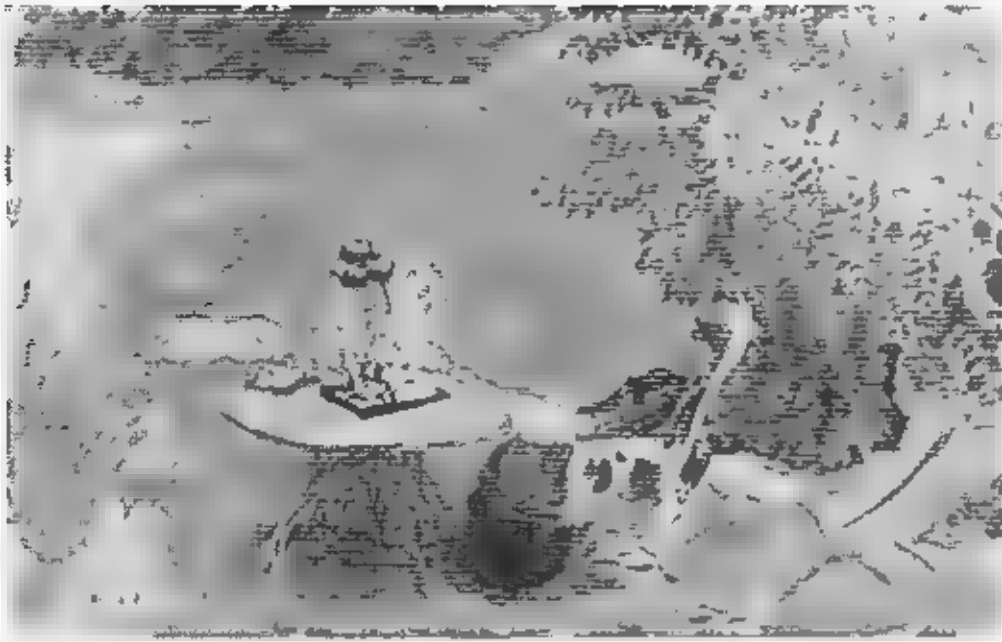
Edouard Vuillard (1868 — 1940) l-a cunoscut pe Maurice Denis, prezența acestuia influențându-l viziv și simbolic de mai târziu. Format la Academia Julian, pictorul a făcut parte din **Grupul Nabiștilor** împreună cu Bonnard și Roussel. Numeroasele sale portrete, peisaje și vederi de interior, accesive din urmă defăin te prin ambianța confortabilă, completează activitatea sa de decorator la palatul Chaillot și la Comédie des Champs-Élysées. Câteva dintre tablourile lui Vuillard, dintre care se cunosc amănunțit *Autoportret*, *Oalele în Bois de Boulogne*. *Portretul doamnei Sert*, *Mama și sora artistului* sunt imagini încărcate de o bogată picturalitate și o sensibilă vibrație lăunistică. Simbolismul lui Vuillard este regăsit în expresia de stranie metafizică, înrudită cu cea a viziunii lui Maurice Denis. Personajele sale par pătrunde de fluidul comunicării cu o lume invizibilă. Straniul atitudinilor încrămite în poziții de instantaneu se desprind din dimensiunea spațiului și timpului cognoscibile. Ambianța intimă se transformă în metaforă filosofică a meditației asupra existenței și nonexistenței, a timpului, scăpat din dimensiunea sa fizică. Gestica înmărmărită în fixare intră în atemporal.



Bonnard. *Flori*

Bonnard. *Femeia cu corapi negri*





Bonnard *Femei în grădina*

Semnificațiile filosofice antarcază și alimentează substanța afectivă și emoțională a personajelor și a obiectelor lui Vuillard. Colorismul acestui pictor, înrudit cu paleta cromatică a lui Bonnard și a lui

Maurice Denis, conturează un univers de tip pictural, cu game calde, a căror intensitate cromatică, asemănătoare cu vibrațiile sonore de violoncel, înzestrează culoarea cu timbrul muzical

Bonnard, *Palmele*



GERMANIA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA ȘI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

ACADEMISM REALISM IMPRESIONISM SIMBOLISM

PICTURA ȘI SCULPTURA

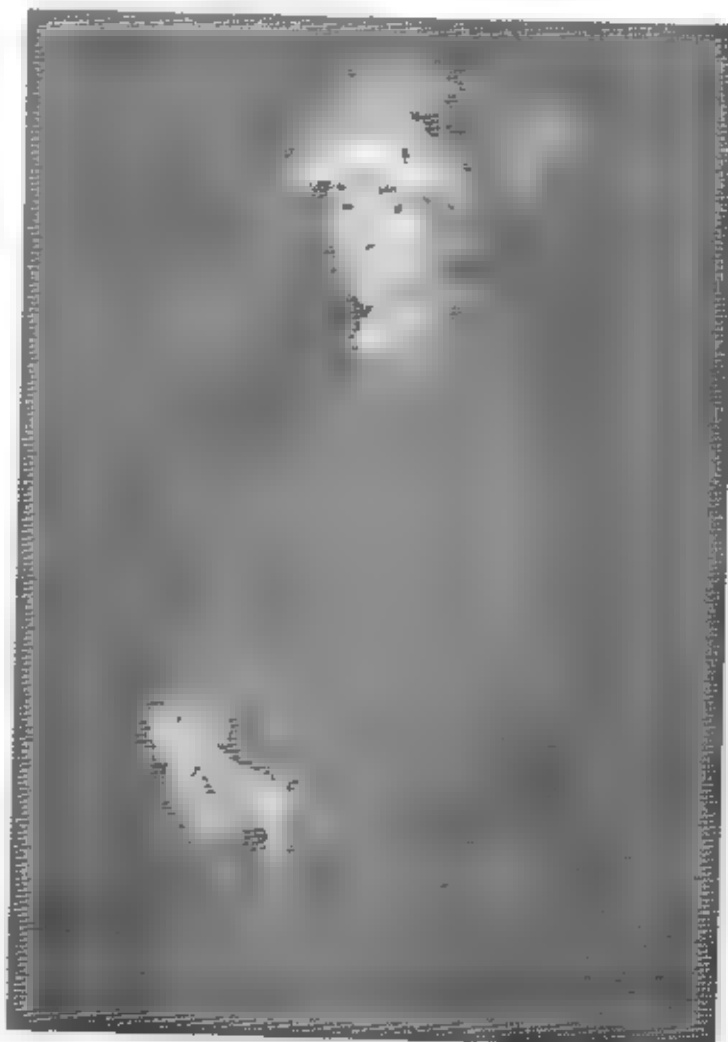
Wilhelm Leibl (1844 – 1900), considerat șeful Școlii realiste germane, aparține generației de pictori influențată de realismul lui Courbet. În urma călătoriilor și a studiilor efectuate la Paris, pictorul s-a stabilit la München, iar mai târziu în Câmpia Bavarieză, unde inspirat de viața țăranilor germani a realizat portrete și scene de interior. Printre operele pictorului german se remarcă *Trei femei în trăsura* (Mazeul de Artă din Hamburg), *Portretul doamnei Gedon* (Neue Pinakothek din München), *Portretul satului*, *Țărâni din Dachau*. Viziunea lui Leibl aduce în evidență asprimea caracterelor și viața patriarhală a satului german, porțite de tipuri de caracteristice sociale și ambianței germane din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Wilhelm Leibl, *Portretul doamnei*



Adolph von Menzel (1815 – 1902) rămâne în istoria artei germane ca unul dintre principalii ilustratori ai epocii lui Frederic cel Mare, el fiind autorul ciclului de lucrări intitulat *Istoria lui Frederic cel Mare*. Pictor și desenator, Adolph Menzel este creatorul unei vaste opere de gravuri, însumând 400 de xilografuri și 600 de litografii. Operele create de Adolph Menzel, influențate de viziunea realistă a picturii franceze, dar și de ecourile Impresionismului și Neompressionismului, sunt pictate cu mie lăse, cu efecte și accente luminoase. Dintre cele mai

Wilhelm Leibl, *Neputa pictorului*, *Lina Kirchhofer*, *Neue Pinakothek*, München





Adolph Menzel *Concertul de flaut*

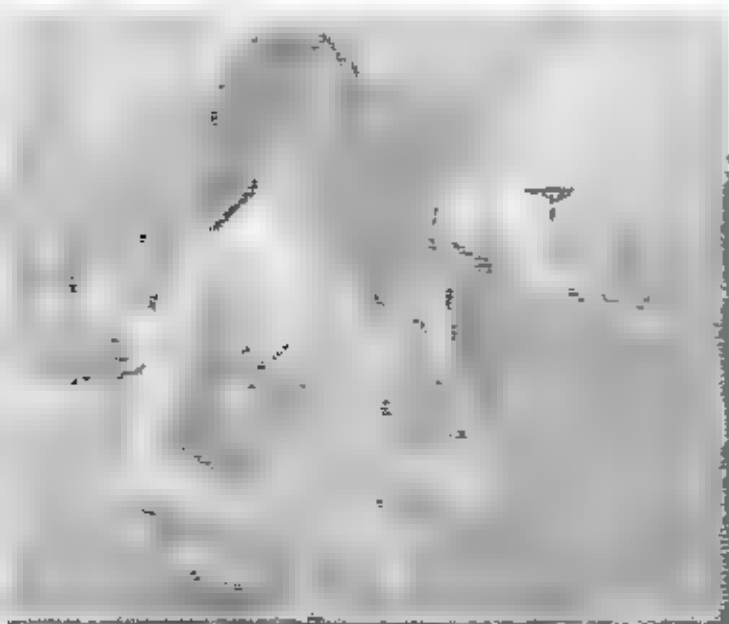
cunoscute lucrări, compoziția *Masa rotundă la Sans-Souci* evocă o scenă petrecută între Voltaire și Frederic cel Mare, desfășurată sub semnul admirației și prieteniei purtate marelui scriitor francez, scenă imag. nată în ambianța unei mici săli din castelul Sans-Souci. *Concertul de flaut*, compoziție tributară spiritului Rococo, surprinde un moment din desfășu-

rarea unui concert pentru flaut și clavicord susținut în sala de muzică a unui castel princiar, în ambianța elegantă, caracteristică spiritului aristocratic al secolului

Max Liebermann. *Alcea papagaliilor*



Louis Corinth *Autoportret cu modelul*

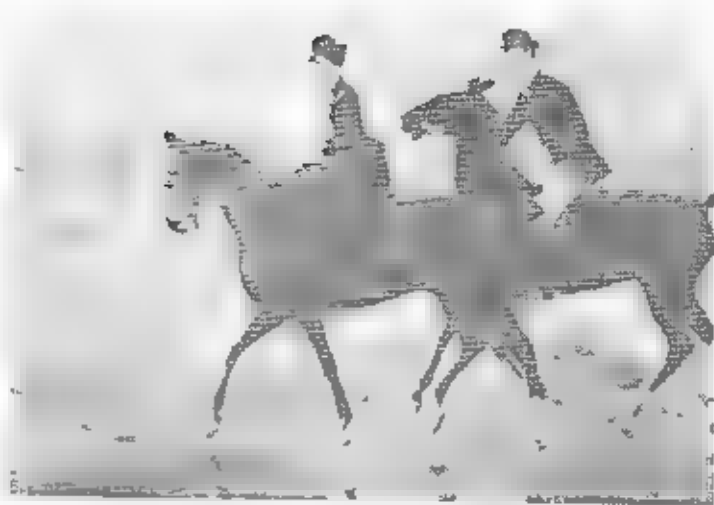


al XVIII-lea. Interpretarea servilă a pictorului față de nararea minuțioasă a vestimentelor, mobilierului și gesturilor dintre personaje, prezentarea de tip anecdotic a subiectului conturează limitele capacității transfigurator-artistice și expresive ale lui Adolf Menzel.

Subiecte inspirate din viața societății aristocrate coexistă în opera lui Menzel cu tablouri ca *O fierărie în sat*, scenă de gen, evocatoare a vieții modeste a lucrătorilor germani.

Atmosfera Rococo a saloanelor aristocrate este a fel de coexistență cu și atmosfera de lucru a muncitorilor din atelierul de fierărie. Menzel este un observator atent al realității, dar, totodată, capabil să fibilizeze în spiritul artei din epoca lui Frederic cel Mare. Fastele curții imperiale, nămolul strălucitor al ansamblului său de muzică, precum și efectele de umbră și lumină pe Menzel ca pe un admirator al timpurilor de față trecută a Germaniei. În aceeași măsură, el este un receptiv și critic observator al condiției mizere a lucrătorilor germani. Menzel răspunde, astfel, primei misiuni de emancipare a picturii orientată către adevărul observat și către libertatea exprimării.

Max Liebermann, *Portretul lui Hermann Cohen*



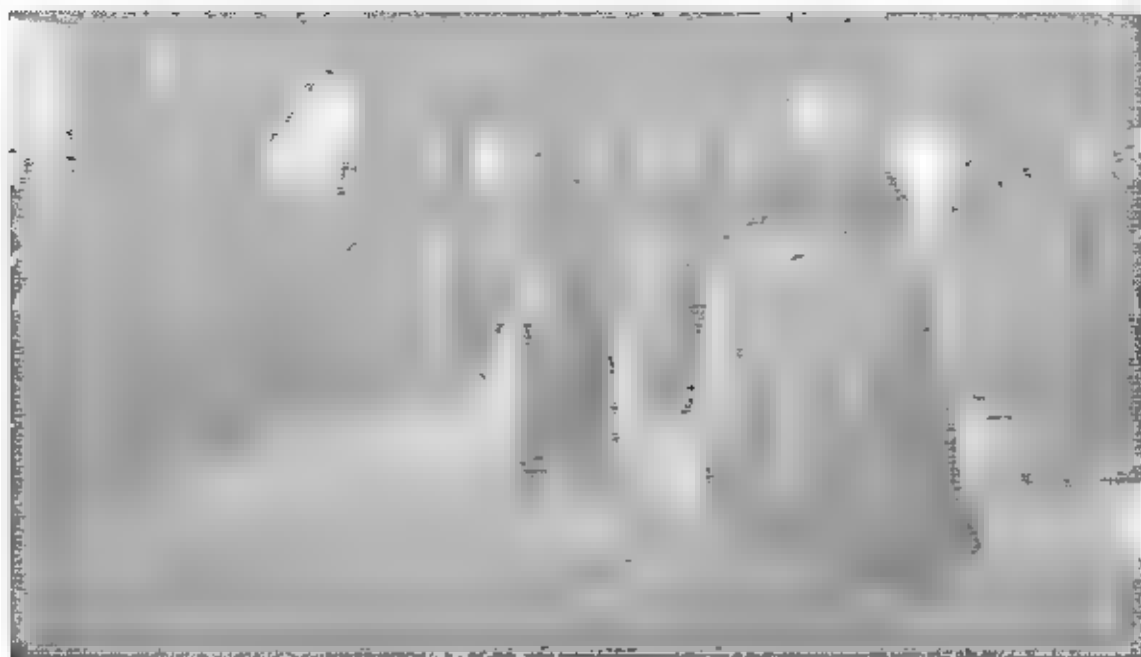
Max Liebermann, *Plimbare pe plaja*

El este primul pictor realist german al timpurilor moderne.

În compoziția de gen, Menzel s-a dovedit un observator atent al vieții sociale și al naturii, preocupat fiind de atmosfera, lumina și ambianța locurilor (*Piazza d'Erbe din Verona*). După revoluția din 1848 – 1849, pictorul a realizat compoziții omagiale, ca cea intitulată *Funeralurile celor căzuți în zădărnici de marte* (1848).

Opiunea estetică favorabilă observării obiective a realității și inserția acesteia în pictură, uneori atingând supărătoare exactități, îl situează pe Adolf Menzel printre artiștii reprezentativi ai sensibilității germane.

Max Liebermann (1847 – 1921), principalul reprezentant al Impresionismului german, a provocat încă de la primele sale opere reacția violentă a criticii datorită viziunii cu caracter social influențate de Realismul francez. Etapele evoluției picturii lui Liebermann stau sub semnele Barbizonismului și a tehnicii impresioniste. Compoziția *Țesătoarele*, scenă de gen cu numeroase personaje prezentate într-un moment al activității în atelierul de manufactură germane, se apropie prin conținut și modalități plastice de soluțiile pictorilor de la Barbizon. Interesul pictorului german pentru aspectele vieții modeste a lucrătorilor, evocarea ambianței terne și a climatului cenușiu, definesc o orbită stilistică apropiată de caracterul critic al Realismului. Compoziția *Cartier de evrei în Amsterdam* (Colecția M. A. Rothermund, Dresda) ilustrează în aceeași măsură interesul pictorului pentru conținutul unor aspecte particulare ale realităților

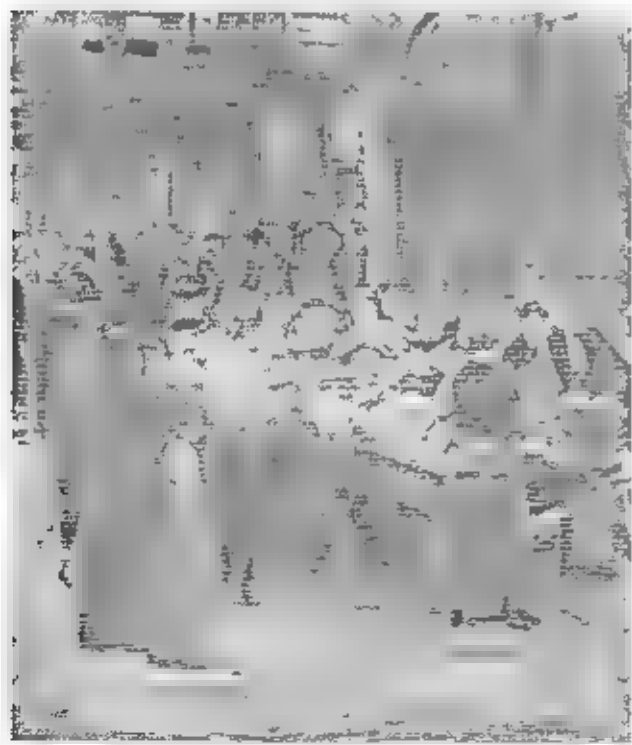


Max Liebermann. *Tusentore*

societății vremii sale. Totodată, efectele picturale ale tușelor pun în evidență preocuparea pictorului pentru calitățile materiei cromatice a picturii. Aplicată în gestiuni dinamice, culoarea este dispusă în straturi gros, păstrând consistența pigmentară evidentă. Unele intervenții păstoase par a se căuta la capătul de paletă și aplicării directe a culorii, fără pregătirea pretabilă pe

paletă. Tușele, fluide sau alert ritmate, aplicate în alăturări spontane, acordurile cromatice de tonuri calde și reci de orange și verde coexistă cu paleta caldă a tonurilor de siena sau cu petele de negru. Subiectele operelor sale sunt inspirate în cea mai mare parte de viața și natura germană, ca și de peisajele localizate geografic. Liebermann observă atmosfera umoasă a cerului, colțurile de pământ acoperite de floare

Max Liebermann. *Cușinet de cviet in Amsterdam*



Max Slevogt. *Autoportret*



Apropiat Impresionismului prin prietenia cu Liebermann, pictorul german Max Slevogt (1868-1932) a lucrat la Berlin pictură de sevalet și pictură murală. Interesat de grafică, Slevogt s-a lansat cu pasiune în ilustrația de carte, păstrând viziunea impresionistă

Lovis Corinth (1858-1925) a aderat la figurativul influențat de Impresionism. Tabloul *Autoportret cu modelul* năstrecează evocator modalitățile plastice specifice picturii impresioniste: pensulația aparentă și alerță, ruperea tonului, surprinderea secvenței de viață, instantaneul mișcării.

Adolf von Hildebrandt (1847-1921), sculptor și teoretician, a fost preocupat îndeosebi de studiul artei antice și al Renașterii. Teoria sa clasicizantă a intenționat să reînnoască statuaria monumentală germană în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, având teză fundamentală susținerea principiului *formei pure*. Principiile teoretice ambițioase ale sculptorului nu au fost susținute practic în arta sa, Hildebrandt nereușind a ieși din caracterul artificial al Academismului. Printre operele realizate se numără *Tânăr nud* (1884) și bustul lui *Arnold Böcklin* (1897)



Adolf von Hildebrandt. Portretul lui Arnold Böcklin



Max Klinger.
Monumentul lui Beethoven



Max Klinger. *Mama moartă*

Max Klinger (1857 - 1920), pictor, sculptor, gravor și teoretician de artă este un susținător al *Simbolismului mistic* îmbinat cu trăsături naturaliste. În pictură Klinger a continuat linia alegoriilor și simbolurilor artei lui Böcklin.

Opera grafică se desfășoară în cicluri de *acvaforte*. Dintre acestea, *Viața* (1881 - 1884) și *Drame* (1883) tratează teme sociale cu accente critice. Printre gravuri, un grupaj de planșe este dedicat *Revoluției germane* din 1848.

În sculptură artistul german a definit o viziune de tip eclectic, opusă spiritului clasic ori spiritului modern al epocii.

Monumentul lui Beethoven (1886 - 1902) urmește datorită viziunii greoaie și extravagante a prezentării marelui compozitor german. Materiale și tehnici diverse sunt mixate într-un ansamblu care se dorește a fi o reeditare modernă a tehnicii *hruselefantina* folosită în Antichitate de Fidias și o îndrăzneală prezente în viziunea, în confruntare cu *Monumentul lui Balzac* de Rodin. Rezultatul este un ansamblu policrom supradimensionat de un îndoielnic gust estetic. Marmura de Penne este folosită pentru chipul și bustul nud al compozitorului, alabastrul pentru draperie. Bronzul polisat și aurit al tronului primește inserții de fildeș, jad și opal. Compoziția este comple-

tată orgolios cu un amplu nor de marmură întunecată pe care poposește un falnic vultur înaripat.

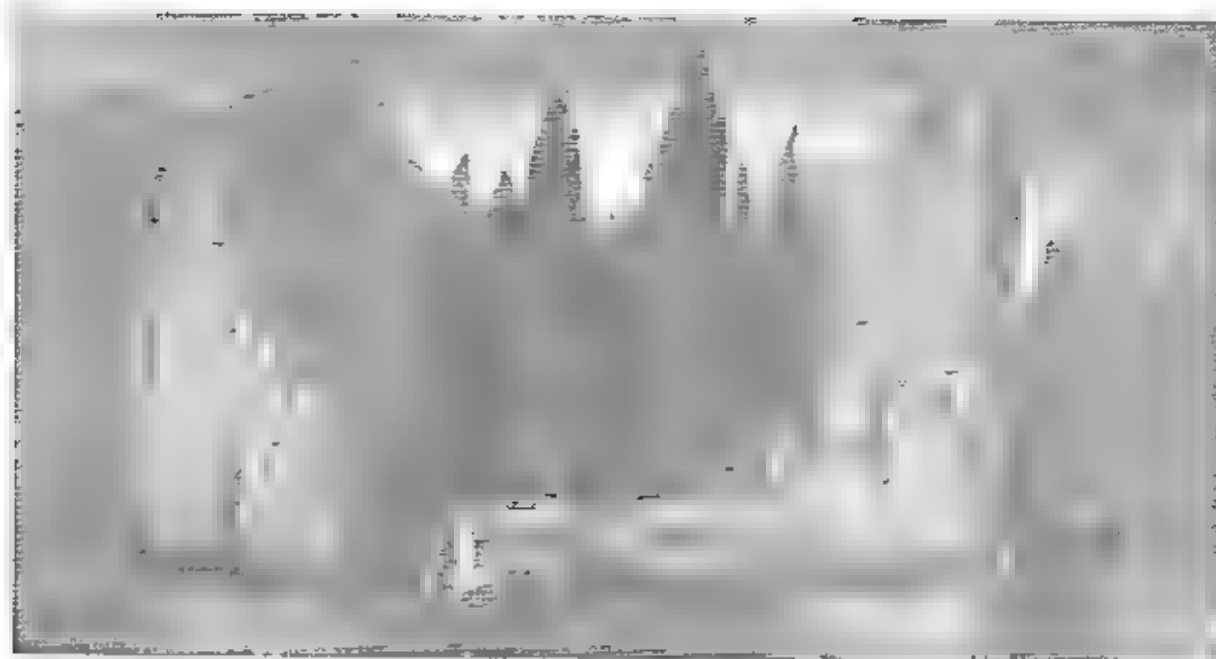
Max Klinger construiește monumentul dedată lui Beethoven cu vanitoasă dorință de epatare, considerând materialele prețioase capabile prin ele însele să stabilească valoarea operei. Problema ca plastică abordată de Max Klinger este departe de soluțiile îndrăznețe propuse de opera lui Rodin. Sculptura germană îi sunt străine rezolvările sculpturale ori spațiale moderne ale epocii. Arhitectonica volumelor expresive, viața formelor, inserția monumentală a staturii axelor din creațiile lui Bourdelle sau Maillol, nu au influențat universul morfologic al preocupărilor sculptorului german.

Realismul artei germane este un realism de conjunctură. Modalitățile plastice folosite de artiștii germani considerați realști sunt subordonate observației atente a realității, recunoașterii și imitării. Sensibilitatea artistică germană s-a manifestat precum am văzut, fie în acest caz, fie pe fundalul unui misticism sau metafizic, în simbolistică filosofică.

Principiile estetice ale artei germane au reverberat și în arta Elveției.

Arnold Böcklin (1827 - 1901) este numele unuia dintre pictorii elvețieni a căror viziune este încă tulburătoare a fost integrată Simbolismului. Născut la Basel, Böcklin este un elvețian de natură germanică și, prin aceasta, opera sa este asimilată Școlii germane orientată către direcția Neoromantică. Tatăl său, situat printre negustorii importanți din Basel, i-a asigurat tânărului Böcklin condițiile prielnice pregătirii ca artist și afirmării destinului său artistic. Predispoziția și talentul au fost completate de studii la Düsseldorf, apoi la Bruxelles și, în final, la Paris, în sălile Palatului Luvru, unde a lucrat intens copii după maeștri. Întors la Basel, Böcklin se pregătește să plece în Italia, și în 1870 se află la Roma. Admis în cercul compatrioților săi, pictorul preferă să se retragă în umbră. La Roma se căsătorește, soția rămânând eternul model feminin al întregii sale opere. După numeroase peregrinări, pictorul se stabilește la Florența, în vila sa situată aproape de Fiesole, unde se va stinge din viață în 1901.

Opera. Stranie prin imaginarea unei lumi de divinități singulare, creația lui Böcklin este relevantă pentru sensibilitatea artistică fascinată de subiectele mistice. Figuri mitologice, satiri și centauri, lupi bestiale și grotști, corpuri înălțate în lupte, hamadryade și licornii apar brusc la marginea pădurilor Tritoni și nereide, semizeci și monștri marini, sirene și păsări animă idile de o senzualitate pronunțată.



Arnold Böcklin - *Insula morților*

Insula morților (Neue Pankhofsee din München, esecul pod pentru aceste vizuri). Scenele imaginare de Böcklin au devenit vizibile recente evocatoare ale vieții reale cuprind fantastul Impresionismului generat de el. Ambianța mistică, prin această formă pe sa e or cu ape liniștite ce par fixate în clipă eternă. *Insula morților* este, în acest sens, printre cele mai expresive compoziții realizate de tinerii romantici de atmosferă mistică și de sensuri simbolice din creația lui Böcklin. Siluete albe se desprind fantomatic pe fundalul grandios al scenei. O Chapiroșă își înalță vârful deșertului. Reflexe bărbănești amina misterioasă a insulei aparțin lumii duhurilor. Imaginea obsedantă a materiei și apei, a spațiului și luminii este

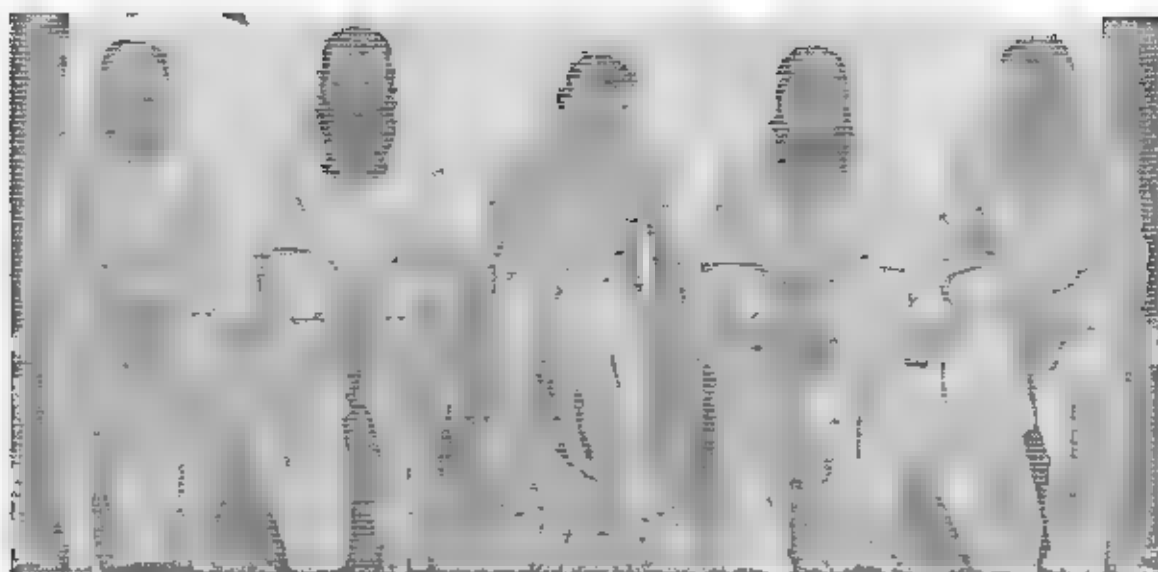
fixată în nemiscarea unor dimensiuni aflate în afara timpului. Realități recognoscibile sunt redimensionate după reperele subiective ale halucinațiilor poetice ale pictorului elvețian.

Literatură și filosofia capacitatea evaziunii artistului în irreal au dirijat creația lui Böcklin spre subiecte neobișnute, înfiorate de mister și de simboluri stranie. Evidențe în tablouri ca *Insula morților* (1880), *Tărâmul celor fericiți* (1878) sau *Câmpiile Eternității* (1880) care pastele înbordate de pictor sunt subordonate valorilor narative și simbolurilor literare și filosofice.

Inspirația pictorului, hrănită de mitologia clasică și de mitologia germană, a fost considerată uncor

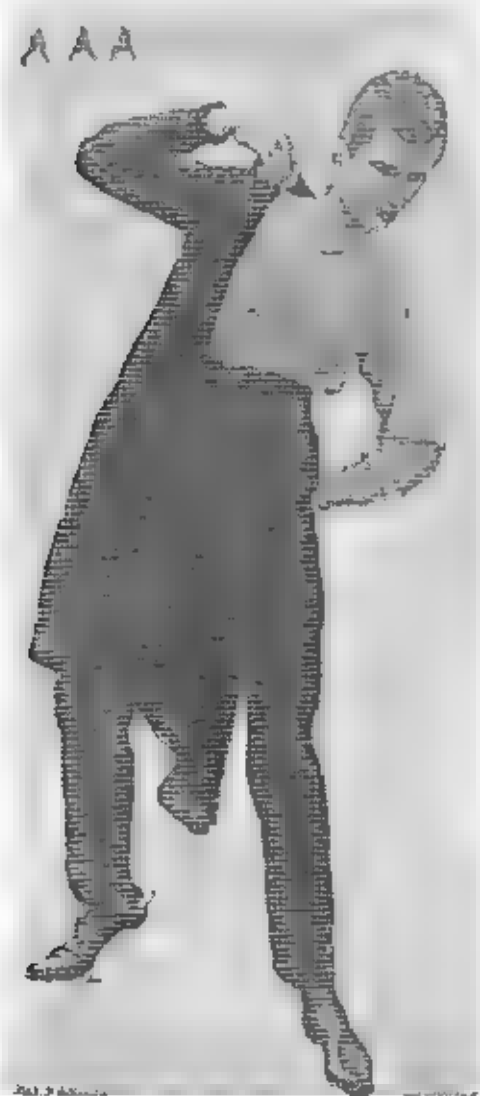
Ferdinand Hodler - *Viata morții*





Ferdinand Hodler *Women in Robes*

Hodler, *Portrait of student of the University of Zurich* (detail)



ca sursă a viziunii simboliste. Cea mai mare parte a operei pictorului elvețian Arnold Böcklin în afirmația orientarea sa idealistă marcată de ecouri mistice.

Ferdinand Hodler (1853 – 1918), și el pictor de origine elvețiană, este autorul unei opere cu puternice implicații simbolice.

Viziunea sa animată de ecouri ale Realismului și Impresionismului, continuă caracterul straniu, specific sensibilității elvețiene. Hodler construiește o pictură caracterizată prin desenul incisiv și construcția viguroasă valorată. Personalitatea artistului se exprimă prin îmbinarea multiplelor tendințe estetice existente în pictura europeană a epocii, din care nu lipsesc nici formele academismului sau cele ale spiritului arhaic, nici intervențiile de tip naturalist sau evaziunile în alegorie și simbol (*Adolescent*, *Troubadour*, *Noaptea*, *Euritmia*, *Adevărul*, *Znău*).

În afara compozițiilor, Hodler a lăsat impresionante peisaje alpestre.

Cele două nume, Böcklin și Hodler, reprezentative figuri ale picturii elvețiene, sunt încadrate axelor stilistice ale Școlii germane, fie prin simbolica filosofică a operelor create de cei doi pictori, fie prin inserția literară a conținutului sau prin modalitățile morfologice fundamentale bazate pe grafia incizată a formelor sau pe respectul pentru valoarea de tip sculptural. Spiritul sever, chiar auster al interpretărilor date de artiștii germani, ignorarea implicărilor afective și emoționale în problemele colorismului definesc universul estetic al artei celor doi pictori elvețieni, descrierile ca fond particular în arta popoarelor germanice.

ARTA ÎN JURUL ANULUI 1900

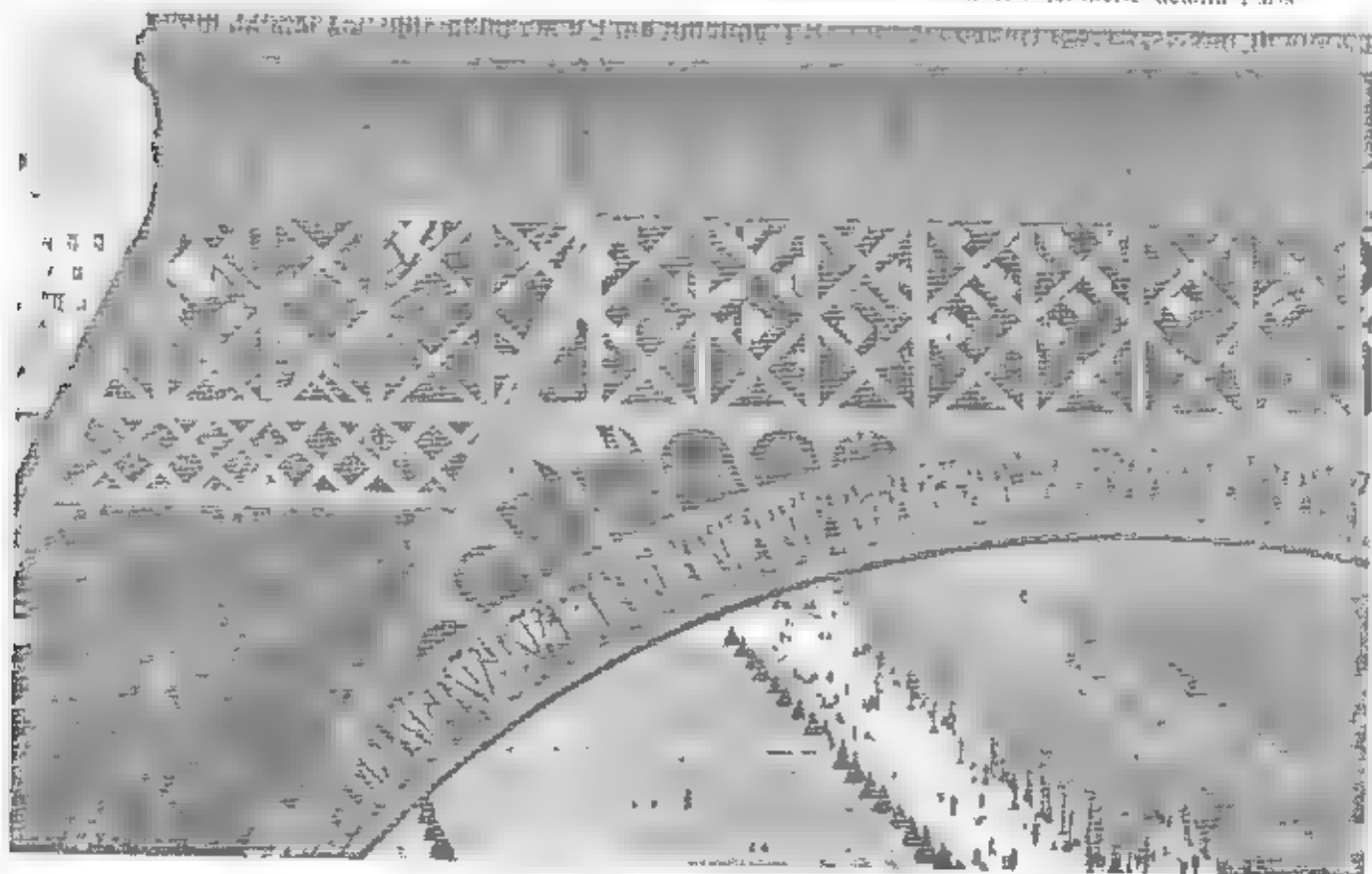
Orientarea apăsătoare la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea (1890 - 1910) numită *Styl 1900* s-a afirmat în mai multe țări ale Europei. În Italia, Belgia și Franța, stilul a dezvoltat elementele morfologice lineare, grafia în forma *loviturii de bici* terminat cu buclă, numit chiar „coup de fouet”. Intricatele ferit de la o țară la alta, formele noi ale manifestărilor 1900 au fost impregnate de o particulară semnificație purtând numele unor personalități sau grupuri locale de artiști inovatori. *Arts and Crafts* condus de William Morris, *Schoola de la Glasgow*, condusă de C.H.R. Mackintosh, grupările din Belgia și Germania, impulsionate de Henry Van de Velde. În Franța, afirmarea curentului a purtat marca personalității lui Hector Guimard (*Stil Guimard*) după cum în USA Albert Tiffany a definit *Styl Tiffany*. Stilul 1900 este cunoscut cu număratele denumiri: *Art Nouveau* în Franța, *Jugendstil* în Germania, *Secession* în

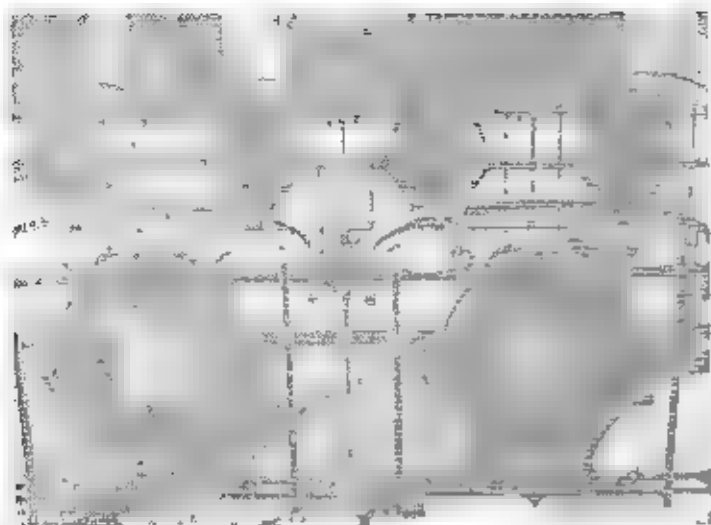
Austria, *Modern Style* în Anglia și *Liberty* în Italia și *Modernismo* în Spania.

ARHITECTURA ARTELE DECORATIVE, PICTURA

Principiile noi orientări stilistice au propus sinteza coerentă a unui univers morfo-ogic deschis asimilării artei și industriei frumoase și utilitare în stil internațional. În arhitectură, *International Style* a fost acordat în timpul celui de al doilea sfert al secolului al XX-lea cu tendințe funcționaliste anti ornamentale ale geometrismului. Noua concepție a arhitecturii avea ca scop supunerea clădirii de tip rațională condițiilor standardizării elementelor de construcție urmând sublimarea modalităților plastice către simplitatea și rigoarea de tip geometric a volumelor arhitectonice.

Torre Eiffel și a Torre Eiffel fermetură detalia Paris





Hector Guimard. *Feronterie*. Stație de metrou, balustradă, detașată, Paris

International Style a fost reacția împotriva exceselor decorative atinse în arta *Suhului 1900*.

Structura aparentă, distinet concepută drept decoratie, conform principiului lui Violet le Duc, formula teza „casei imaginată ca o carcasă metalică cu timpătură de zidărie”. De fapt, concepția carcasei metalice reflecta teza fundamentală a ceea ce se numește „arhitectură sinceră”.

Structura aparentă a fost folosită în mod spectacular la primul zgârie-nori, la Minneapolis, Chicago dar și în Anglia, considerentele necesităților sociale traducând raportul dintre civilizație și mijloacele ei tehnice.

Principiul fundamental al mișcării *Artier Nou* se adresa, în primul rând, posibilităților arhitecturii și design-ului, ambele domenii urmărind ideea legăturii în tehnical și artistic. O altă caracteristică în arhitectură a formulat-o preocuparea relației dintre spațiul locuinței particulare și spațiul social, relație formulată în structura planului și concepția urbanistică. Prin caracteristicile specifice ale noului arhitecturii s-au amplas funcțiile arhitecturii specializate pe problemele construcției supermagazinelor, clădirilor oficiale și ale clădirilor administrative, precum și a construcțiilor industriale de mari proporții: halelor și hangarelor și ale unor mari descendenți. Corelarea dintre funcția utilitară și valoarea estetică a fost servită în epocă de folosirea combinării materialelor de construcții, ca: betonul, fierul, oțelul și sticlă. Rezultatul utilizării noilor tehnici s-a finalizat în expresia arhitectonică a materialelor aparente, în efectul fluidizării coerenței spațiului intern și extern datorită panourilor de sticlă în efectul de acuratețe și de lămurire precum și de

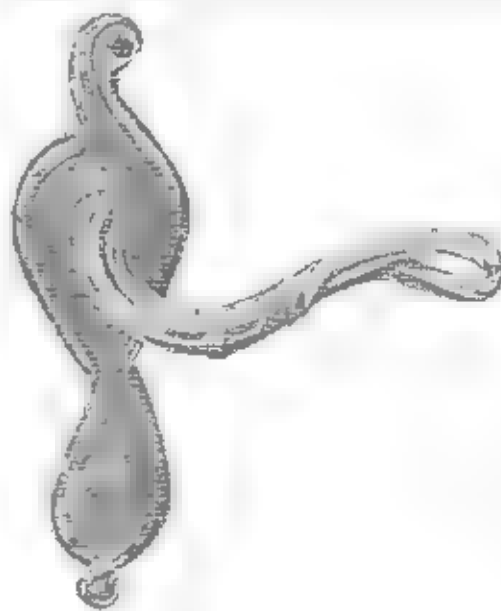
pierdere a consistenței solide. Materialul rațional și forma compactă a volumelor arhitectonice creau impresia teluricului, în vreme ce noile contexte lozite impresionau prin structurile ușoare și fără șuruburi, opuse structurilor masive. În arhitectură structurile metalice tradiționale sunt proiectate la exterior cu dezvoltarea elementelor decorative metalice îmbinând funcția utilitară cu aspectul estetic.

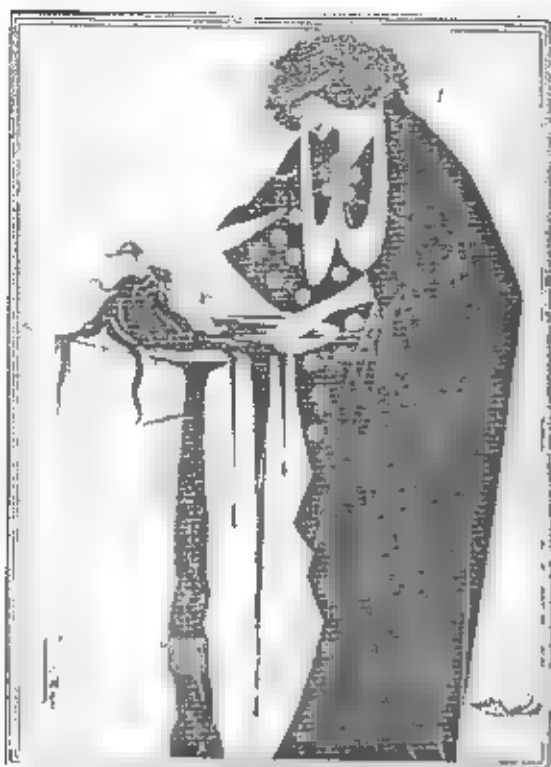
Perspectivă de noi ale preocupărilor către confort și raționalitate funcțională, formulate în arhitectură, au penetrat și în artele decorative, în obiectele uzuale de tot felul în mobilier, în creație vestimentară și bijuterii. Obiectele decorative realizate din sticlă, ceramică și metal au devenit celebre în Franța grație lui Emile Gallé, în Anglia lui W. Crane și W. Morris, în Scoția Gropius și alții.

În Anglia, plasticieni ca Burne-Jones, pictor apartenent *Gropiului Pierașelilor* sau în Spania, Antoni Gaudi, principal reprezentant al *Stilului 1900* au intervenit în modelarea mentalității estetică a artelor decorative din cadrul stilului.

Dorința creării unui spațiu estetic omogen, a unei atmosfere unice în plan morfologic, care să populeze interioarele construcțiilor epocii a determinat consensul semantic al tuturor decorațiilor și găsirea aceluiasi ritm decorativ inserat tuturor elementelor decorative ale ansamblului construcției. De la ornamentarea pilăștilor de susținere a grinzilor de la scara și balustrada acestora și până la mozaic, la grila ele de fier ale ferestrelor și ușilor sau vitralele laminatelelor sau ferestrele or, colaborarea arhitecților și

Victor Horta. Clădire de apă de la Casa Sibelius, Bruxelles





Aubrey Vincent Beardsley. *Judith*

des gherilor, a artiștilor decoratori și a pictorilor a canalizat pentru prima dată în istoria artelor un stil omogen al unei participare al spațiului de locuit valabil pentru orice categorie socială.

La Bruxelles a fost conceput, în acest sens, chiar un „dormitor muncitoresc”. La Paris, ansamblul *Casa lui Beranger* a primit stilul său estetic pe linia Guimard, formele vegetale părand fosilizate în scriitură lineară, decorația stilizată a cailor de mare impresionând prin distilarea epurată a grafiei. Conceptul unei arte totale apărea ca un ambițios și nobil orgoliu. Raportul dintre civilizație și mijloacele ei tehnice, susținut de colaborarea a numeroși artiști și arhitecți, formula în final aspirația acestora către armonia estetică a unei „arte totale”.

Semantica, definită ca specifică *Stilului 1900* a evoluat în artele decorative pe principiul bidimensionalității. Exuberanța vegetală a graficilor liniilor izbucnește imprevizibil în arcuirile și piruetele dansante ale curbelor și contracurbelor în traseele sinuoase ale șerpilor lor și acoladelor florale, în vartejarile meandrice ale ritmurilor fluente, sincopate sau asimetrice ale compozițiilor. Elementele figurative ale ornamentelor s-au fixat cu precădere asupra siluetei feminine, anturată de curbele fluxurilor grafiate, asemenea stampelor japoneze, a tijeilor florale, irișii



Robert Burns. *Natura Naturans*

fiind cu precădere prezenți, ca și sinuoasele siluete ale egretelor.

Hotelurile, dar și bisericile devin scenele desfășurării talentului și imaginației arhitecților lor și designerilor în realizarea ideii de „artă totală”.

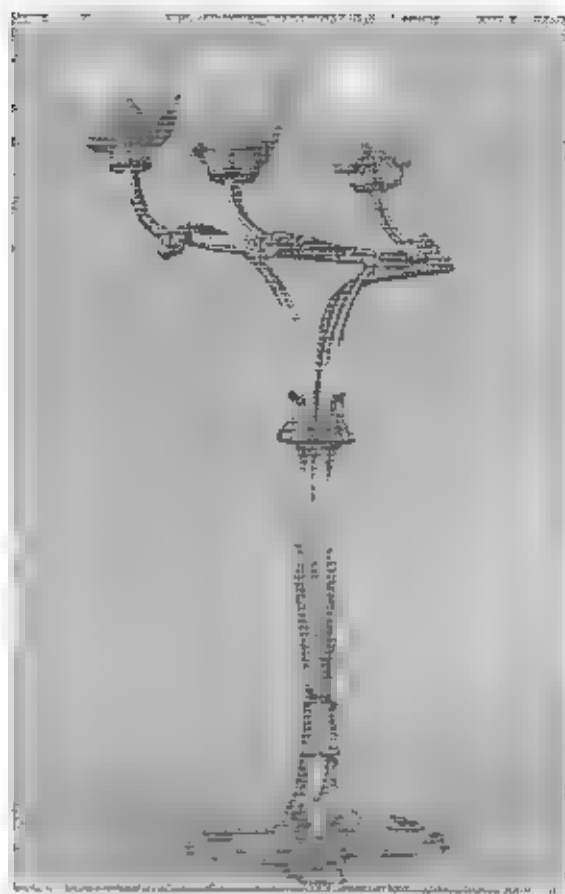
Casele concepute în stilul *Art Nouveau*, unele dintre ele devenite muzee în multe țări europene, ca Belgia, Germania, Austria, Polonia, păstrează caracteristica decorării balconului cu lejeritatea florală a feroneriei, cu balustrada scărilor terminată în acoladă și cu panourile de sticlă givrată în ansambluri arhitectonice, constituite ca expresie a „artei totale”.

În epocă va triumfa arhitectura metalică. Stațiile de metrou au atins un moment de maximă glorie în timpul creației arhitectului Hector Guimard. *Porte Dauphine* are chiar semnătura autorului, ilustrând eleganța și grația incântătoarelor curbe filiforme ale tijeilor metalice, învăluitoare. Nancy va fi, în acest sens, capitala franceză a stilului *Art Nouveau*. Și miza și arta feroneriei au atins apogeul binemeritat în acest centru al tradiției seculare a decorației: în fier forjat, în care momentul *Stilului Rococo* a rămas înscris cu litere de aur în Istoria artei universale.

Inaugurarea turnului creat de inginerul Alexandre Gustave Eiffel pentru *Expoziția Universală* de la Paris din 1889 a revelat o prodigioasă

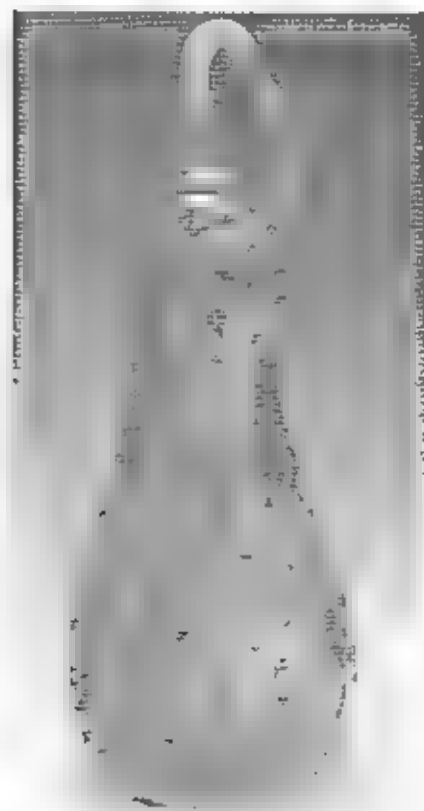


Émile Gallé.
Cupă vorbitoare



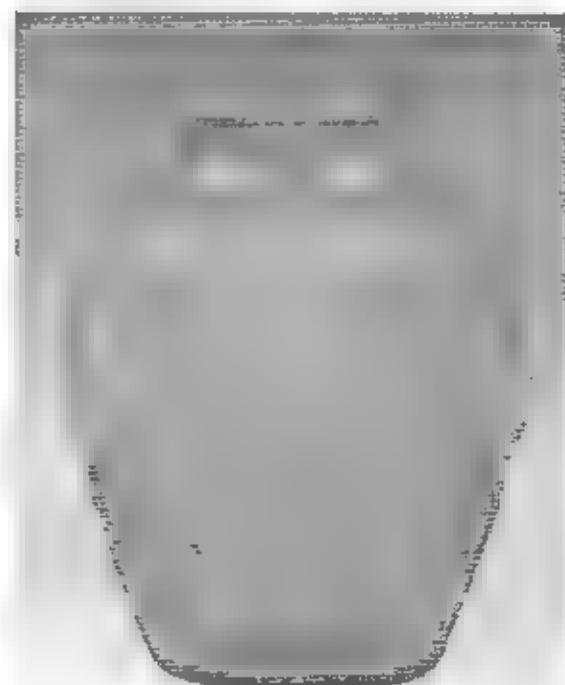
Émile Gallé
Vas decorativ

Antoinette Daum și Louis Majorelle. Candelabru
model *Aeraphar*



Antoinette Daum
Formă decorativă a
sticlăi color

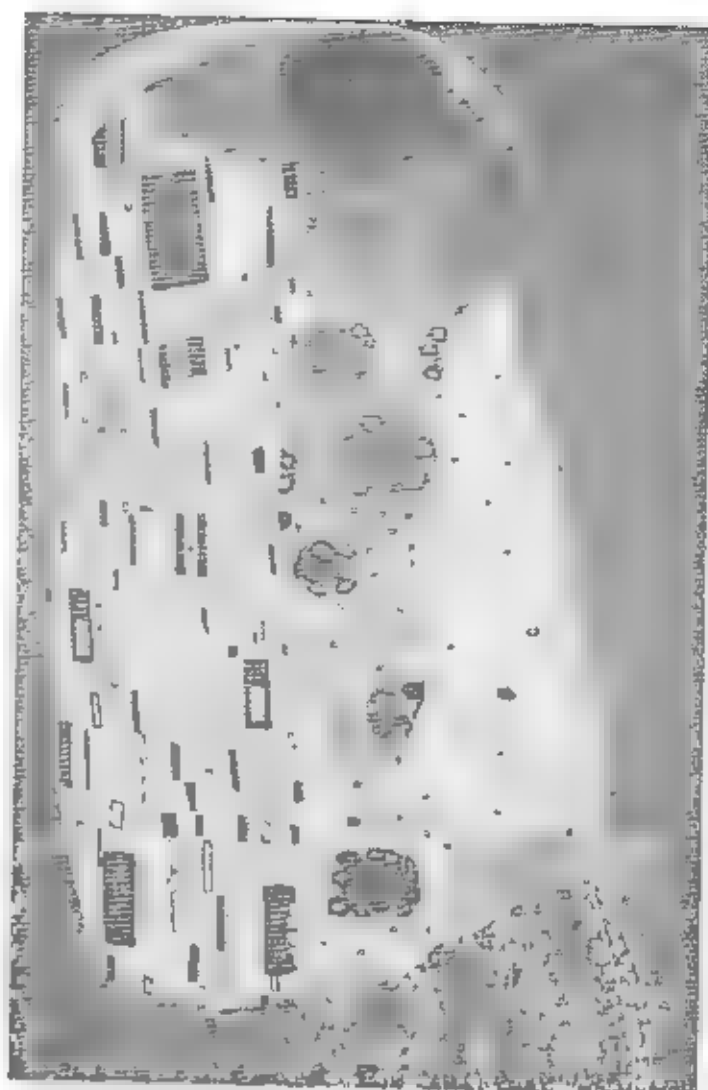
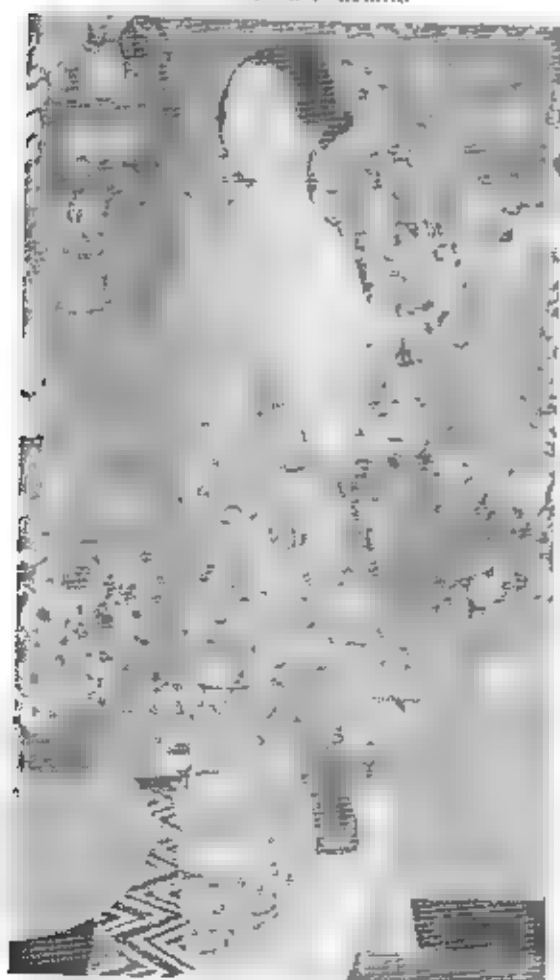
Rene Lalique Vas decorativ *Diamant*





Gustav Klimt. Emilia Farga, portret, detaliu

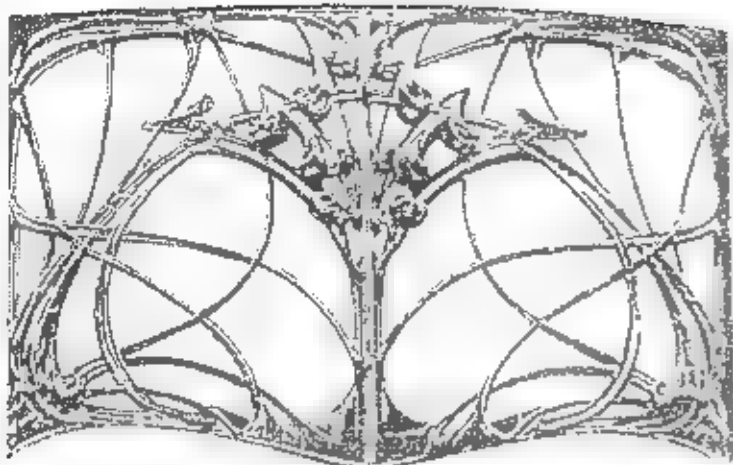
Gustav Klimt. Desigurata, detaliu



Gustav Klimt. Sărutul, detaliu

imaginație structură de 7000 tone cu înălțimea de 320 m asamblată cu 2.500.000 nituri este a spectacolului uimitorului construcții, ușoare și avântat clădite, adevărată capodoperă de inginerie și arhitectură. Modulele decorative ale turnului asamblate în carcasa silurului, îmbină caracterul ornamental al decorației dantelate cu caracterul funcțional. Întregul schelet al turnului este de fapt rezultatul concepției structurii zăbrele. Grinzile cu zăbrele se oferă ca spectacol decorativ, spațial și sculptural, creație a inteligenței și sensibilității a genului ingineresc și arhitectonic.

Imaginația artistică s-a materializat în Spania în viziunea hiperbolică a arhitectului Antoni Gaudí y Cornet (1852-1926). Aportul său este în planul estetic al Stilului 1900 a luat formele fabuloasei decorații în proiectele caselor din Barcelona: Guell, Batlló și Mila. Neobișnuita viziune a arhitectului a atins cele mai excentrice formule estetice și constructive în proiectul catedralei Sagrada Família, din Barcelona.



Hector Guimard. (Feronerie Art Nouveau de la Bazilica Sacre Coeur Paris)

În artele decorative ale stilului *Art Nouveau*, au fost atinse înalte trepte ale virtuozității tehnice de către artiștii ebeniști și feronieri care au lucrat sub autoritatea unor teoreticieni recunoscuți. Ceramica și porțelana, dar gresia emailată cu fir de aur nu cunoscuseră realizări mai strălucitoare ca niciodată. Numele lui Émile Galle, Albert Tiffany și Rene Lalique au împins artele decorative de la condiția minoră de până atunci la triumful artelor articulate celui mai modern și complex spirit artistic.

Feroneria împreună cu sticlăria au atins cele mai înalte performanțe artistice ale decorărilor. Magnificul uș de ocazie pentru care rampa nu fost semnată de nume celebre ca Louis Majorelle sau Jacques Gruber. Vaze din sticlă desenate de Gallé, cristale suflate cu mai multe straturi sau vitralii au fost realizate de Tiffany după schițele lui Toulouse-Lautrec. Marchetărie prețioasă din lemn, sifel, piatră dură, metal cu incrustații au împodobit piese de mobilier. Lemnărie, până la acajou, au decorat bibliotecile a căror ambianță avea ca scop armonia benefică asupra lecturii și reflecției. Tendința stilului se observă, de asemenea, la ilustrația de carte, la gravurile pe lemn, la afișe, ca și la tapiserie, decorăția de interior, ebenisterie, ceramică și ornamentarea fațadelor. Piese de mobilier, acordate cu funcția (*Masa și fântâna Bigot* din sufrageria de la Muzeul Orsay) au primit o particulară înfățișare artistică, obiecte utilitare, scaune în formă de floare au formulat trăsătura unui estetic ambiental. Pornită de la ideea celui mai mic numitor comun al spațiului, considerat a fi scaunul, ideea ambianței armonioase a introdus principiul accesibilității tuturor la obiectele de artă, sinonime cu obiecte utilitare.

„Numai ce este util este frumos”, formulare afirmată tot mai des și comentată de specialiștii epocii,

își pierde în următorii ani viabilitatea, evoluând în excese ale decorărilor ornamentale.

În cadrul mișcării vieneză *Secession*, Otto Wagner expunea în 1895 în revista „Primăvara sacră” breviarul ideilor noi.

Pictura vieneză a epocii va atinge gloria o dată cu creația lui Gustav Klimt (1862-1918). Viziunea pictorului austriac a evoluat de la academismul încărcat de alegorii și limbajul uscat spre decorativismul eflorescent, spre exultanța luxuriantă a cuplurilor erotice înălțate în plutirile sinuoase ale trupurilor printre impletirile meandrice ale atmosferei la înguroase, ușor visătoare. Paleta mozaicată, fărâmițată în mici scânteceri florale, alăturată marilor plaje de culoare decorativă, stilizarea de tip japonizant structurează ansamblul într-o concepție fundamental bidimensională. Stilizări grafiate în asimetria ritmică de tip baroc, suprapuneri de buchete cromatice spectrale se întrunesc într-un univers plastic, propriu spiritului decorativ al artei *Secession*.

Gustav Klimt

Margareta, Simbionismul-Dingenheim



Partea a treia

ARTELE PLASTICE ÎN SECOLUL AL XX-LEA

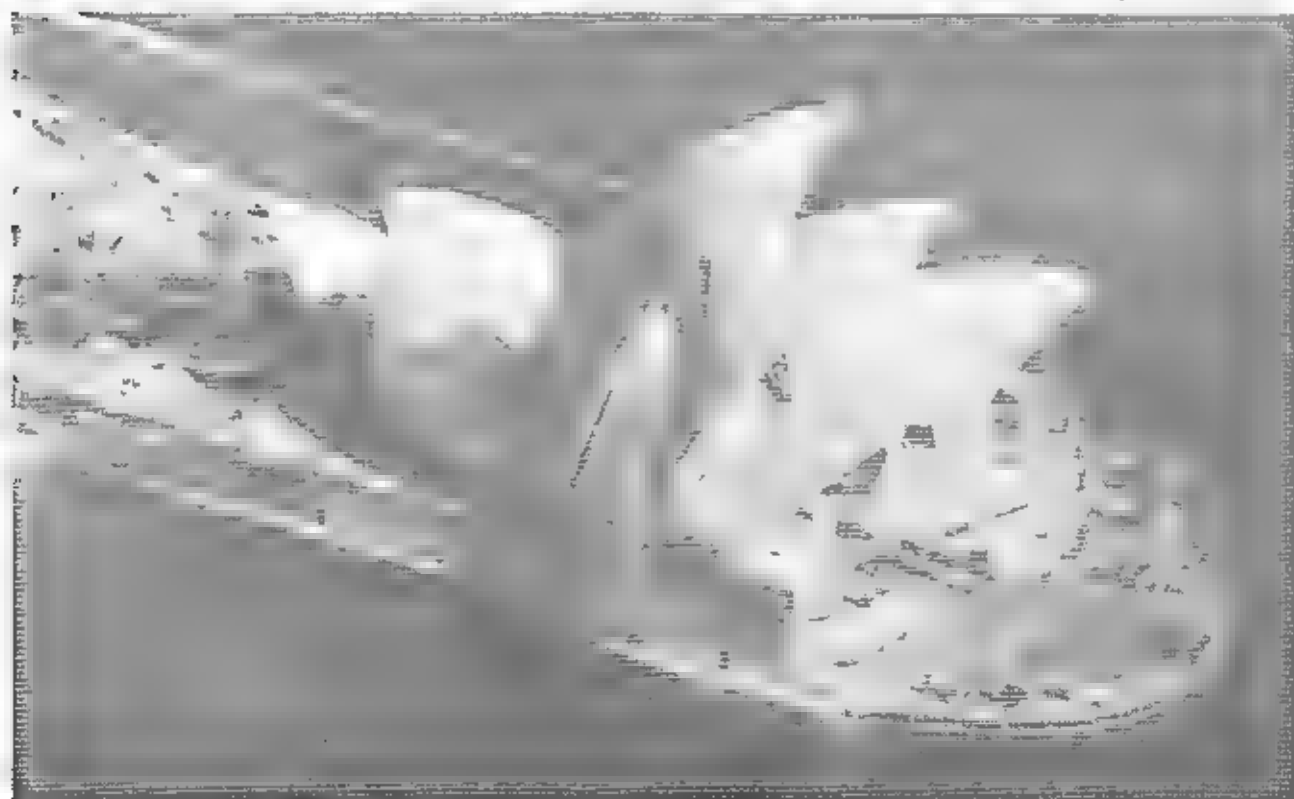


Henry Moore. *Două forme în tăiş de cuțit*



Jose Luis Sert *Front of Church* Saint Paul de Vincennes, France

Jörn Utzon *Opera in Sydney*



ARHITECTURA SECOLULUI AL XX-LEA

DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI STILISTICE MAJORE, PERSONALITĂȚI ȘI CONCEPTE NOVATOARE

Triumful și amploarea dimensiunilor grandioase ale ansamblului orășesc înregistrate în construcția monumentelor de arhitectură civilă în secolul al XX-lea, conceptele îndrăznețe ale urbanismului modern definesc orbita marilor cuceriri ale ingineriei și esteticii clădirilor, nevisate de om vreodată. Afirmarea în plan politic și economic a unor state puternice și bogate, necesitatea schimbării condițiilor de viață a categoriilor sociale, tot mai mult îngroșate ca diversitate, înmulțirea progresivă a populației, proietare, corespunzător creșterii centrelor industriale, într-un cuvânt supraaglomerările urbane, cu toate implicațiile aderente, au coincis cu necesitatea rezolvării problemelor noi ale societății. În acest context, manifestarea personalităților remarcabile și a genului inovator al multor constructori s-a afirmat în lumea arhitecturii, în aria conceptelor și soluțiilor structurale ale clădirilor precum și în urbanism.

Câteva dintre numele de rezonanță internațională, arhitecți ale căror idei originale și anvergură au marcat evoluția gândirii, teoriei și practicii în arhitectura secolului al XX-lea aparțin atât vechiului continent cât și Lumii Noi, dar și celorlalte continente. Figuri strălucite ca **Walter Gropius**, **Oscar Niemeyer**, **Le Corbusier**, **Frank Lloyd Wright**, **Eero Saarinen**, **Kenzo Tange** au impus noi rigori și anvergura marilor îndrăzneală în tehnică și materiale.

Structurile de oțel, structurile monolit de beton armat și sticlă, au dat profilul mediu al „gărite-nori” or. Formula ecranelor transparente de sticlă, opusă conceptelor pe verticală, prin desfășurarea pe orizontală, a fost aplicată de **Philip Johnson** în locuința particulară (1949) pe care și-a proiectat-o la New Canaan (Connecticut). Conceptul cu totul de sticlă, esențializat la maxima simplificare, respectiv la osatura metalică a cadrului de imitator și la ecranele de sticlă, întrunea

astfel în mod ideal atât axioma lui **Mies van der Rohe**, „mai puțin înseamnă mai mult”, cât și cea a lui **Frank Lloyd Wright** respectiv natura pătrunsă în ambianța locuinței, arhitectura corelată cu mediul ambiant.

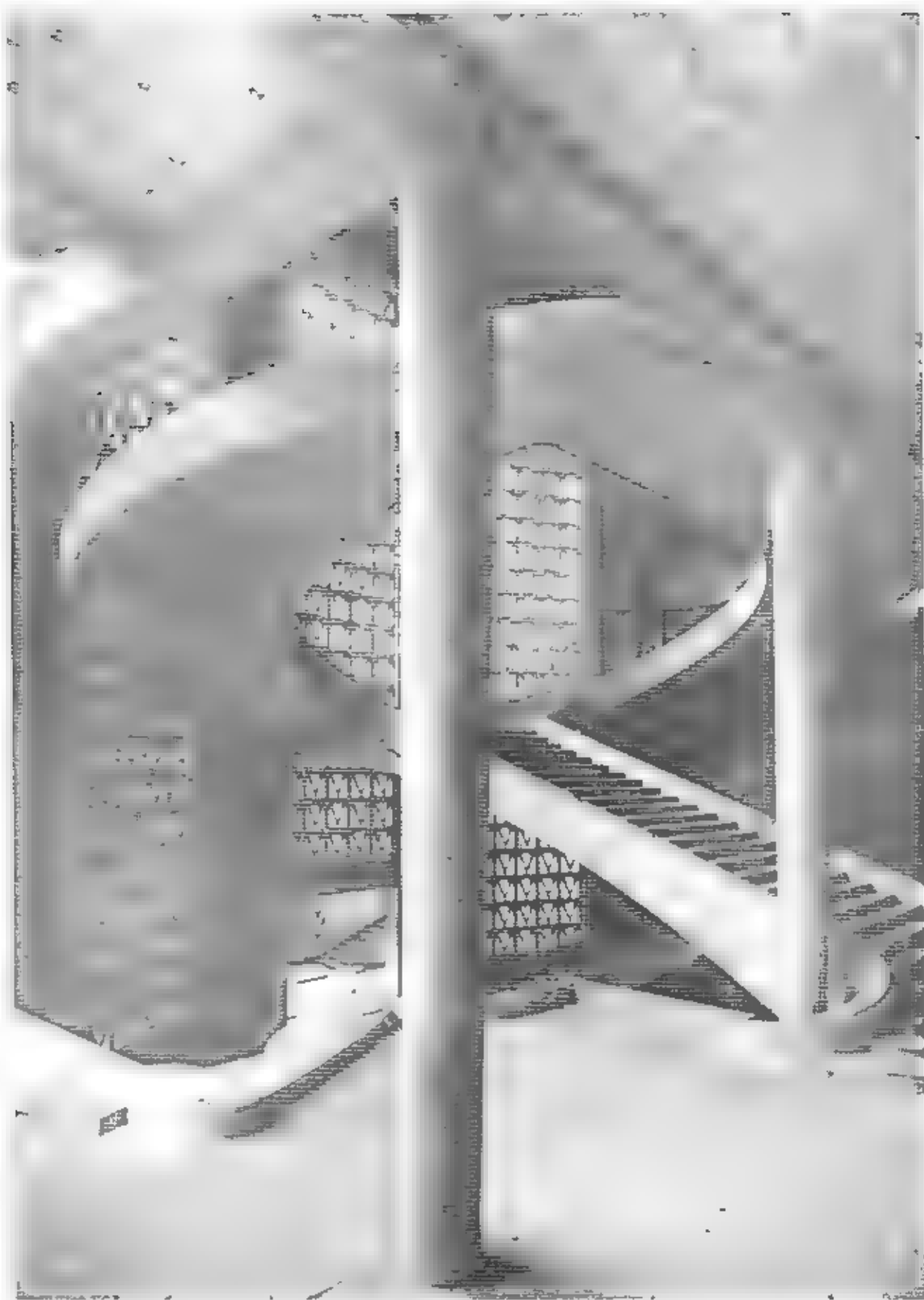
Orientarea funcționalistă a construcțiilor, planul urban logic în forma tablei de șah, planul cartierelor de *blocuri-dormitor*, dar și al locuinței ideale, cu pereți din sticlă, casa amplasată în ambianța naturii, astfel încât natura să pară a intra în interior, s-au defășurat în axele nou gândite a mișcării moderne în arhitectură.

Urbanismul a atins performanțe în construcția marilor trasee de circulație, a amplelor brcetele ale șoselelor, a podurilor gigantice suspendate, a coridoarelor subterane ale metrounlor sau tunelurilor submarine ale circulației între țări.

Înmulțirea formelor lamei verticale sau a turnurilor de oțel și sticlă cu birouri, ridicate în orașele Americii, a fost urmată de afluența clădirilor din beton armat, edificii de formă liberă, evoluând spre performanțele acrobatice ale construcțiilor cu *pânze subțiri* din beton armat.

Cu acest tip de moment arhitectura s-a apropiat de sculptură. Curbele aerodinamice, pionjeurile spațiale ale sinuozităților, varietatea și exuberanța expresivă a golurilor și plinurilor, a jocului de lumină au transformat arhitectura în știință și artă a structurilor și volumelor spațiale. Acrogara „Dulles” din Washington, proiectată de **Eero Saarinen** și *Opera* din Sydney creată de **Jørn Utzon**. Pavilionul de expoziție al Statului Carolina de Nord, proiectat de arhitectul **Matthew Nowicki** pentru târgul de la Raleigh din 1953, clădirea *Museum of Modern Art* din New York operă a arhitectului **Frank Lloyd Wright** sunt cîteva dintre monumentele reprezentative și expresive ca frumusețe plastică, originale prin soluțiile constructive și prin libertatea estetică a formelor.

Ne oprim asupra unora dintre contribuțiile esențiale aduse arhitecturii internaționale, asupra unor



August Perret. Scala in Museo Lorraino di Parigi. Parigi

conceptii care au înrăurit fundamental evoluția gândirii în arhitectura secolului al XX-lea

Printre pionierii arhitecturii din beton armat au fost frații Perret, arhitecți francezi care au reinnoit fundamental tehnicile construcției. Cel mai celebru, **Auguste Perret** (1874-1954), a fost susținut constant de cei doi frați **Gustave** (1876-1952) și **Claude** (1880-1960)

Contribuția majoră a lui Auguste Perret, considerat **autorul folosirii betonului aparent și creatorul principiilor arhitecturii funcționale**, a fost aceea de știință a punerii în valoare a calităților plastice și estetice ale betonului, evaluarea disponibilităților excepționale ale acestuia, în aceeași măsură ca material având valori structurale ca și decorative

În colaborare cu frații săi, între 1898-1899 el a aplicat noile principii la *Casino de Saint-Malo*

Printre clădirile reprezentative construite de frații Perret sunt de amintit *Theatre des Champs-Élysées* (1911-1913) Paris, *Biserica din Ramcy* (1923), *Școala Națională de Muzică* (1929), *Muzeul Lucrărilor Publice* și scara interioară a acestuia, având un puternic caracter revoluționar modern.

Walter Gropius (1883-1969), cunoscut la Berlin aparține generației de mari artiști a epocii moderne. Considerat printre promotorii punismului, Gropius este situat printre excepționalele personalități inovatoare ale arhitecturii secolului al XX-lea. Conceptele sale revoluționare introduse în structurile construcțiilor ca și în estetica formei și spațiului, principiile acordării spiritului industrial cu spiritul artistic, corelarea funcției cu artele decorative, formele tipologice ale artei economice construite prin clădirea de locuit, pe platforme sau reformularea principiilor și programelor de învățământ artistic în școala **Bauhaus** au avut o influență considerabilă în arhitectură.

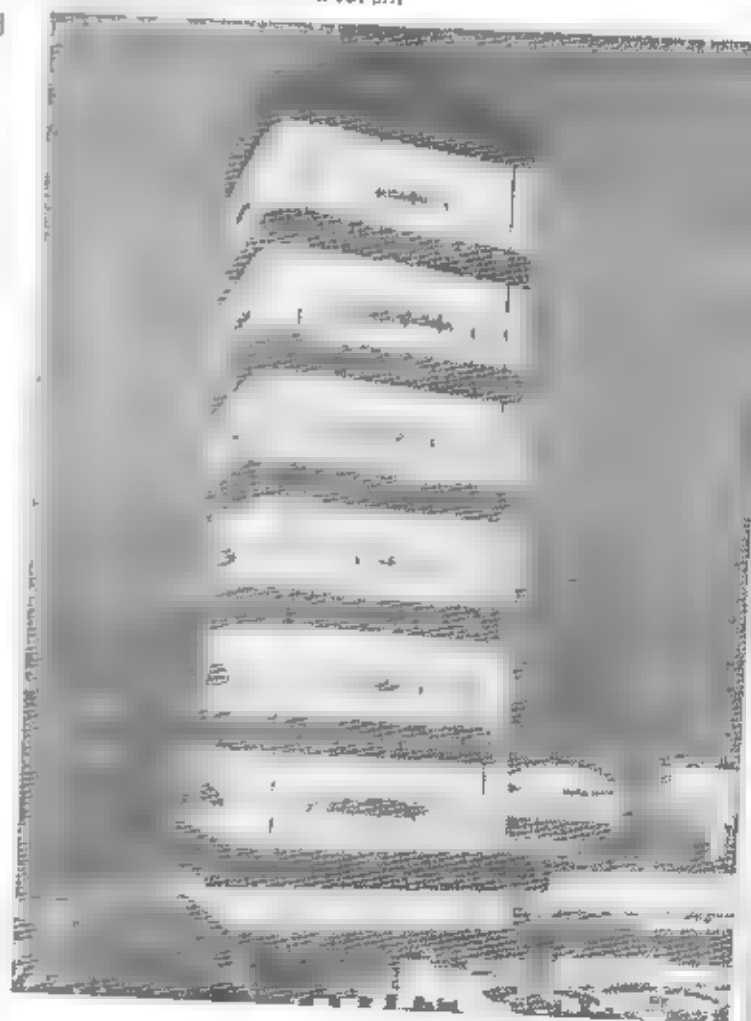
Printre sistemele constructive fundamentale susținute de Walter Gropius, marile structuri tubolare monolitice realizată din beton armat cu pereți despărțitori independenți de structură, a fost una dintre cele mai îndrăznețe și mai moderne inovații aplicate în arhitectura secolului al XX-lea

O a doua idee cu mari rezonanțe în epocă, a avut o adăugare la osirea, construcția a școlilor menite a ușura, cuplate cu pereți și fatade, tra soare

Anvergura neobișnuită, inteligența și spiritul ingenios al arhitectului german, bogăția de idei îndrăznețe au definit dimensiunile excepționale și extinderi imaginative. Numeroasele idei noi au reușit să fie concretizate de Gropius în S.U.A. grație deciziei sale de a răspunde invitației Universității Harvard. În urma terorii naziste, asemenea multor intelectuali progresiști ai vremii, Gropius a părăsit Germania, plecând mai întâi în Anglia și apoi, din 1937 în S.U.A. unde de la început a ocupat funcția de șef al catedrei de arhitectură la Harvard pentru ca, numai după un an, să fondeze departamentul de arhitectură al cărui decan a fost până în 1953

Preocupările divergente ale arhitectului, concretizate în concepțiile teoretice și practice ale structurii eficiente a clădirilor ca și în aspectele estetice ale

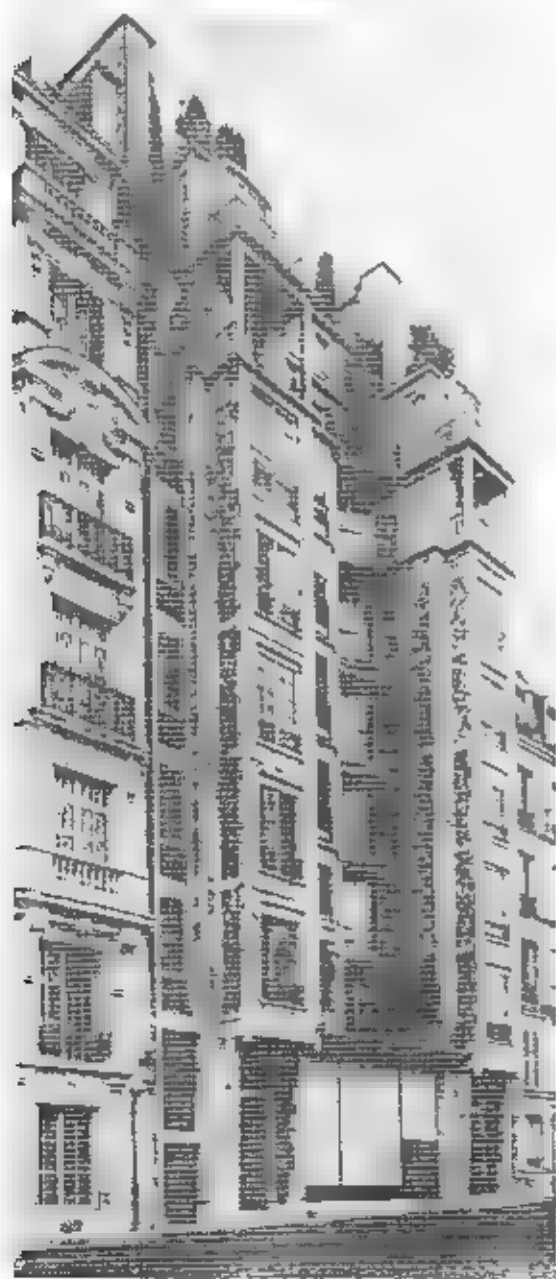
Frank Lloyd Wright Laboratoare, S.C. Johnson, Wax Company din Racine Wisconsin





Eero Saarinen: Aerogara Terminal TWA John F. Kennedy New York

Auguste Perret: Bloc de locuințe particulare



acesteia, au fost dublate de interesul pentru soluțiile sistematizării ansamblurilor urbane ale unora dintre cartierele orașelor americane, ale unor cetăți universitare și centre civice, precum și pentru construirea unor fabrici, birouri, spitale, palate administrative, cluburi sau locuințe particulare.

Gigantica activitate de arhitect-constructor, susținută de Gropius a fost completată de ingeniozitatea spiritului său artistic și creator de designer, el fiind autorul câtorva proiecte originale de mașini precum prototipul de locomotivă pentru o fabrică din Danzig, în 1911, prototipul unei cabine de transatlantic în 1914 sau prototipurile automobilelor Adler. Productivă activitate teoretică a susținut Walter Gropius, de asemenea, pe planul învâlmăntului artistic, el fiind spiritul dinamic a cărui personalitate vie a stimulat și determinat efervescența novatoare a atmosferei de la *Bauhaus* unde artiști de talia lui Kandinsky și Klee, Feiniger, Schlemmer, Bill și Moholy-Nagy colaborau la afirmarea tezei rașionale a artei.

Ludwig Mies van der Rohe (1886- 1969), personalitate de prim rang a arhitecturii germane și universale, a avut un rol hotărâtor pe linia purității formelor, în constituirea concepției funcționaliste a arhitecturii secolului al XX-lea. Mies van der Rohe s-a format la Berlin, unde a fost coleg cu Walter Gropius și cu Le Corbusier, tinerețea sa fiind marcată de șocul puternic trăit cu ocazia faimoasei expoziții a lui Frank Lloyd Wright deschisă la Berlin. O influență deosebită asupra concepției arhitectului a exercitat-o și mișcarea olandeză, neoplasticistă, din jurul revistei „De Stijl”, îndeosebi prin operele lui Van Doesburg. Formația sa de constructor și nu de arhitect



Clădirea General Motors. De tot: Arhitectura de Eero Saarinen. Scheletul Zburător de Antoine Pevsner

va fi modelată de personalitatea lui Le Corbusier și alții de care a lucrat împreună cu P. Behrens și mai apoi, în cadrul școlii *Bauhaus* de la Dessau. Orientarea sa va urma o evoluție febrilă în anii 1919 – 1920 când proiectează două clădiri zgârie-nori cu schelet de oțel și pereți de sticlă.

Principiul nou, formulat de Mies, a urmărit punerea în relație a spațiului interior în flux continuu.

În prima sa copodoperă *Pavilionul Germaniei* de la Expoziția Internațională de la Barcelona, el separă logic elementele portante de cele neportante izbutind o organizare spațială fluidă.

Într-o a doua perioadă de creație, începând cu 1938, când este constrâns să emigreze în SUA din pricina terorii hitleriste, se află la Chicago în calitate de șef al departamentului de arhitectură la „Armour Institute”. Cu acest prilej este însărcinat cu construcția giganticului complex al acestei faimoasei școli americane.

În 1949 începe la Chicago, pe malurile lacului Michigan, și apoi la New York și în alte orașe din Statele Unite o serie de clădiri, următoare ca soluții constructive și ca valoare estetică. Concepția sa originală desăvârșește „cutia de tip geometric”. Principalele estetice ale tezelor picturii lui Cézanne și Mondrian au pătruns în arhitectura lui Mies van der Rohe, în

concepția arhitecturală a cărei creație era definită de Michel Ragon astfel: „Frumusețea înghețată a unui ordinator”.

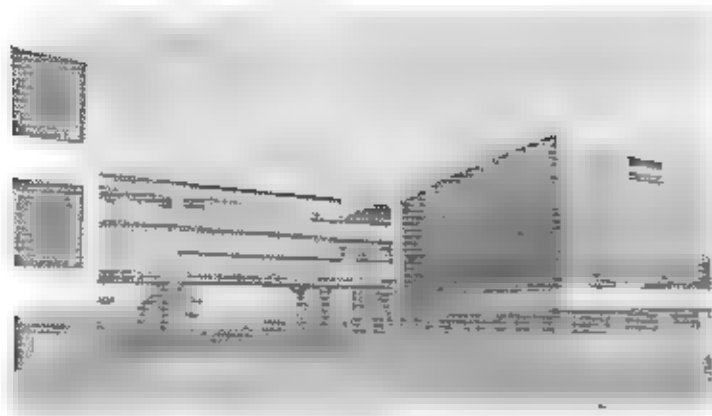
Printre clădirile impresionante ca dimensiune și îndrăzneală, realizate de Mies van der Rohe, se citează *Seagram Building* din New York, înălțată în 1958.

Clădirile construite de Mies au beneficiat de crearea unui spațiu arhitectural la fel de valabil și benefic pentru milionari, ca și pentru muncitori, interioarele clădirilor putând fi organizate în funcție de nevoile și gustul fiecăruia.

Viziunea cu totul nouă introdusă de Mies van der Rohe, coordonatele modernității structurii constructive și estetice, valabile încă în zilele noastre, au stabilit rigurile geometriei, au logic fluxul continuu al spațiului cu desființarea pereților despărțitori, simplitatea formelor monumentale și, mai ales, excepționala luminozitate datorată panourilor de sticlă.

Folosirea materialelor ușoare, osatura metalică de tip esențial, structurile de oțel aparent și intervențiile de cărămidă ceramică sau de beton au definit o arhitectură monumentală desfășurată pe verticală, utilă sedilor de birouri și instituțiilor publice.

Arhitectul german excellează prin eliminarea detaliilor decorative printr-un proces strict rațional ajungând la soluții spațiale optime.



Walter Gropius, *Sediu al școlii Bauhaus Dessau*

Căutarea esenței, a volumului reductibil, eliminarea încărcăturilor inutile și-au aflat sinteza în fa moșia sa maximă „Mai puțin este mai mult”

Claritatea și raționalismul, caracteristice în creațiile arhitecturii, au devenit principii determinante ale „Stilului internațional” din arhitectura secolului al XX-lea.

Oscar Niemeyer Soares Filho (1907) a dezvoltat un stil cu totul original plecând de la conceptele lui Le Corbusier, măsura sub a cărei autoritate și-a făcut stagiul de inițiere.

Principiile noi introduse de Oscar Niemeyer au stabilit o viziune cu totul îndrăznească în ceea ce privește raporturile volumetrice și spațiale. Articulate cu o infinită fantezie, acestea ajung la adevărate virtuozități în soluțiile compoziționale ale ansamblurilor.

Capodopera sa, în acest sens, este ansamblul proiectat pentru capitala Braziliei (1957–1961). Impresionant prin imaginația artistică a articulării formelor paralelipipedice desfășurate pe verticală și orizontală și prin croiala amplă a formelor sculpturale ale cupolelor semisferice. *Parlamentul din Brasília* (1959) se impune printre cele mai originale ansambluri arhitectonice ale secolului al XX-lea. Raportul dintre forme, volume și spațiu stabilit la scară gigantică oferă spectacolul mediu al desfășurării construcțiilor asemenea unor sculpturi nonfigurative implantate în uriașul spațiu. Grandioasele dimensiuni ale construcțiilor, marea frumusețe a ritmurilor spațiale ale planurilor și golurilor sunt susținute cu forța geniului.

Repertoriul de forme folosit de Niemeyer, deși este restrâns la volumele geometrice esențiale, trăiește cu excepțională vitalitate și diversitate plastică datorită articulării medite și asocierii expresive în spațiu.

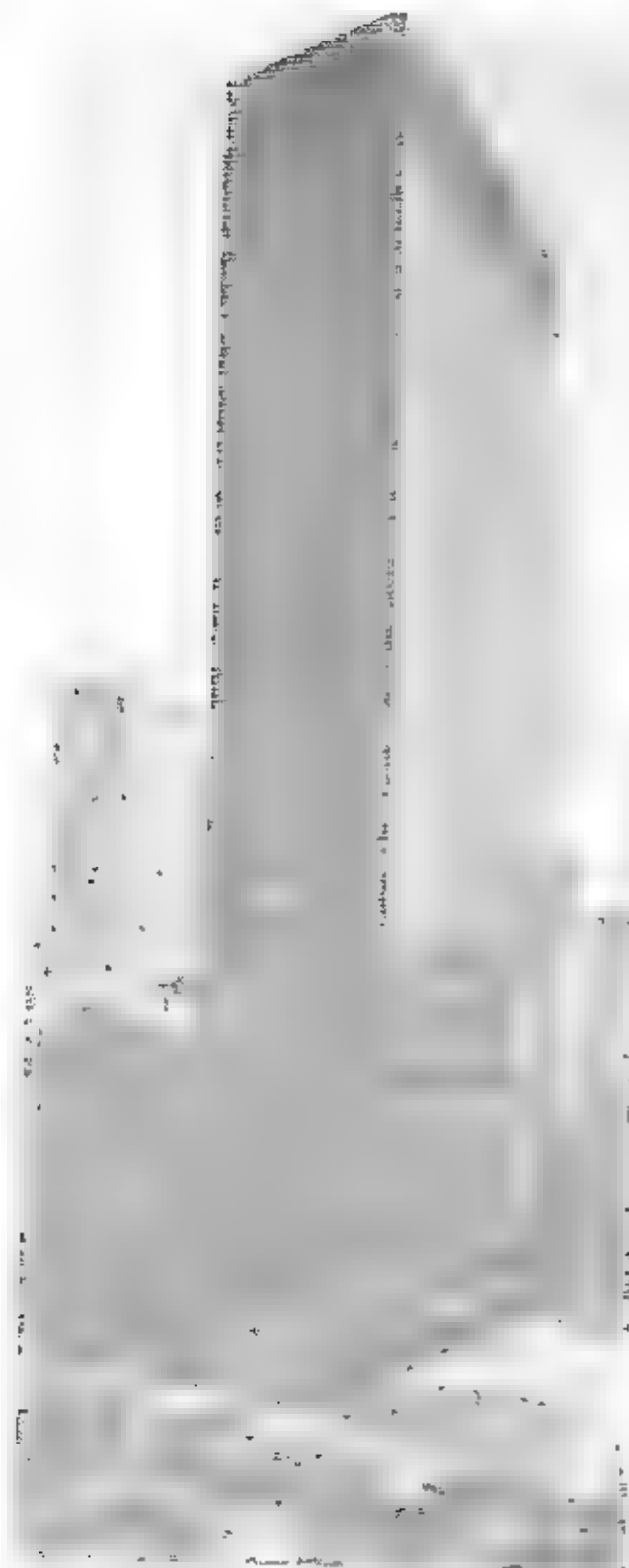
Formele prismatice, ovoidale, sferice alternează cu verticalele suple și cu orizontalele masive. Ritmurile ample ale convexităților și concavităților, intervențiile segmentelor de sferă sau de piramidă creează o morfologie umitoare prin imprevizibilitatea posibilității or combinatorii. Volume decise și spații ferme, corpuri arhitectonice desfășurate pe giganții dimensiuni și suprafețe, simplitate geometrică esențială și pauze îndrăznețe sunt aspecte care anticipază arhitectura mileniului trei într-o viziune spațială a esteticii unei alte ordini a planetei viitorului.

Dintre strălucitele personalități ale arhitecturii secolului al XX-lea numele lui **Le Corbusier** și **Frank Lloyd Wright** se disting ca excepționale prin concepțiile complexe ale căror lumi de forță au înrăurit puternic gândirea arhitecților în privința funcționalității și esteticii clădirilor.

Le Corbusier (1887–1965) Charles-Edouard Jeanneret, cunoscut sub numele de Le Corbusier, s-a născut în Elveția, formându-se în Franța unde s-a stabilit în 1909 dobândind cetățenia franceză. În anii 1908–1909 Le Corbusier lucrează în atelierul mareu arhitect francez Auguste Perret. În Germania lucrează cu Walter Gropius și Mies van der Rohe.

Partizan al funcționalismului, Le Corbusier a căutat să lase libertate imaginației în relația arhitecturii cu natura. Considerând arhitectura ca „pură creație a spiritului”, Le Corbusier și-a sintetizat concepția în jurul a trei noțiuni fundamentale: *volumul suprafața și planul*. El definește arhitectura ca fiind „*ocul savant, corect și magnific al volumelor asamblate în lumină*”. Suprafața, fiind cea care îmbracă și delimitează volumele, trebuie tratată astfel, încât să le dea viață, lăsându-le întreaga lor splendoare, fără a le devora. Volumul și suprafața sunt determinate de către planul construcției, el însuși fiind determinat de către funcțiune. Planul devine, astfel, generatorul întregii compoziții arhitecturale.

Activitatea lui Le Corbusier s-a desfășurat pe cele mai diverse planuri, de la construcțiile de locuințe individuale la apartamentele de tip duplex, de la vastele ansambluri urbanistice, unele rămase în proiecte, până la supervizarea planurilor celor mai pretențioase clădiri administrative și construcția impresionantelor muzee din Extremul Orient sau clădirii din Statele Unite, cum a fost proiectul inițial al *Palatului ONU* din New York, lucrare numită adeseori „zgârie-



Ludwig Mies van der Rohe - Philip Johnson
Seagram Building - New York

cu Le Corbusier (1947) construite finalizate de W. K. Harrison

Merito ogărilor arhitecturii s-a îmbogățit datorită
Le Corbusier și multe lucrări realizate de

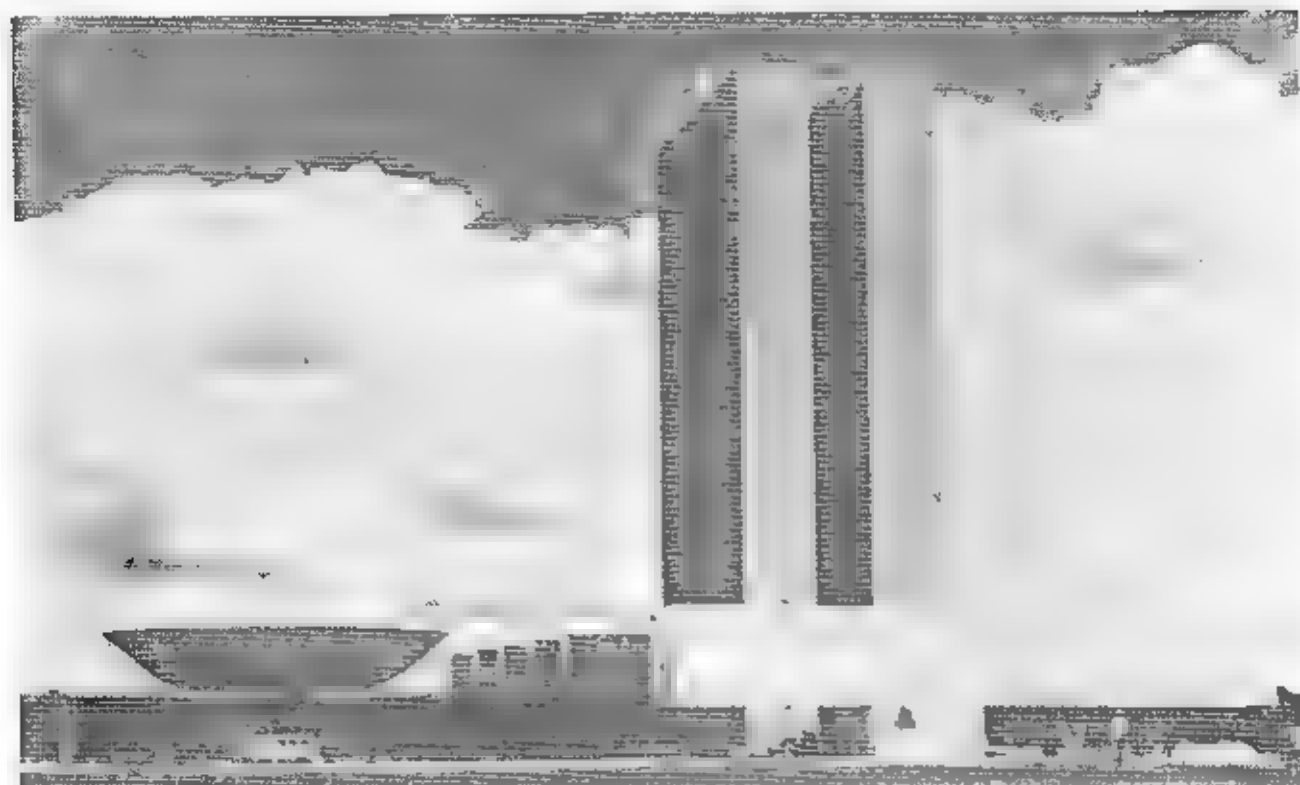


Mies van der Rohe - Philip Johnson - Seagram Building - New York

lucru și mijloacelor arhitecturii. Într-o măsură în
care se poate spune că arhitectura este un
al elementelor raționale, interesul pentru prezența
unor elemente care se potrivește cu voluții în
lucru sensul său. Așa de exemplu, în cazul
unor lucrări se poate spune că sunt fantezie, amelor vo
luntății, care se poate spune că sunt de încredere și
articularea lor estetică în modalități convergente cu
teorie arhitecturală și teorie plastică.

Formația sa complexă l-a apropiat de unele
personalități artistice ale avangardei printre care un
exemplu este al lui Piet Mondrian. Amândoi
au fost interesați de arhitectură și plastică
extremă a lui Le Corbusier i-au făcut simțită prezența
în cadrul arhitecturii și al artei în general, precum
unul dintre remarcabili pictori ai orientării cubiste
alături de Ozenfant.

Cărțile publicate au titluri neobișnuit de
expresive, uneori cu accente de manifest *Croisade
contre l'écrit de l'architecture* (Cruciada împotriva scri-
turii arhitecturii) (1942) sau *Le plan de l'architecture*
de l'architecture (1944) (Planul arhitecturii).



Oscar Niemeyer Parthenonul din Atena

Voyage au pays des images (Călătorie în țara imaginilor)
– 1937, *Des canons de munition ? Merci ! Des lois*
SVVP (Tanari, mame ? Mușamose ! Locuințe, vă rog)
– 1938

Articolele și tratatele lui Le Corbusier susțin teza aspirației către perfecțiune prin stabilirea standardelor matematice și estetice. „Parthenonul este, afirmă Le Corbusier, un produs de selecție aplicat unui standard. Arhitectura acționează asupra standardelor, iar acestea țin de logică, analiză, studiu scrupulos”

Câteva dintre ideile fundamentale susținute de Le Corbusier au determinat evoluția gândirii în arhitectura secolului al XX-lea. Idei ca aceea a evoluției arhitecturii determinată de cursul istoric al necesităților de confort al societății a fost legată de ideea afirmării industriei ca o forță asemănătoare unui fluviu ce năvălește și se rostogolește în planul necesităților și mentalității lor. „Legea economiei greează imperativul faptelor și gândurile noastre. Problema casei e o problemă de epocă. Echilibrul societăților depinde de construcția casei” scrie el. Concepția rigorilor lui Le Corbusier în arhitectură, unele principii formulate de el sau întors uneori, în mod straniu, împotriva marelui arhitect, cum s-a întâmplat în situația caselor în serie construite la Marsilia, abandonate mai târziu, datorită neadekvării lor la cerințele ulterioare de confort.

Descifrând în formele pachebotului, avionului și automobilului corelarea determinantelor dintre funcția utilă și forma estetică, Le Corbusier a descifrat

fermentul evoluției în motivele pragmatice ale societății. Îndrăgostit de noutățile tehnice, Le Corbusier a relevat aspecte care i-au servit la formularea tezei *purității formei*.

Frank Lloyd Wright (1869-1959), figură centrală a mișcării moderne a arhitecturii din întreaga lume, se numără printre cei mai mari arhitecți americani.

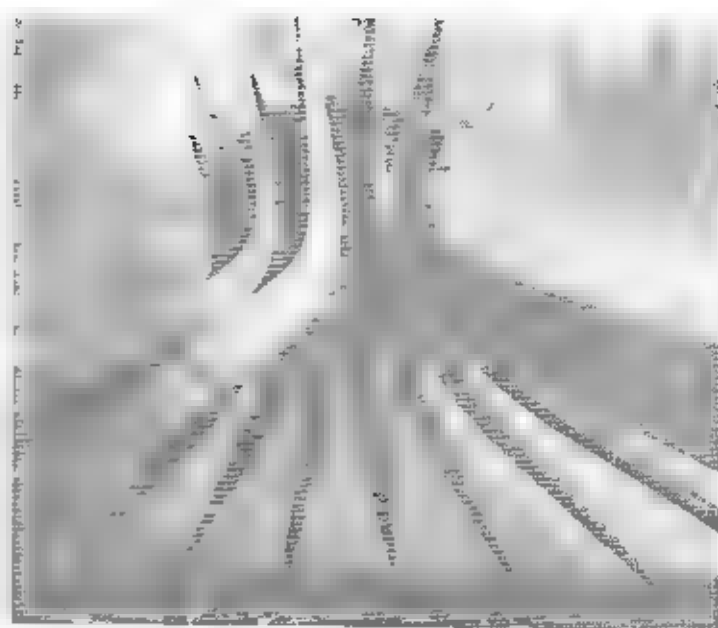
Formația ca arhitect și-a desăvârșit-o la Chicago sub îndrumarea excepțională a lui L.H. Sullivan, principal teoretician al funcționalismului.

Autor al conceptului de „arhitectură organică”, Wright a dezvoltat principiile funcționalismului corelat cu spațiul naturii.

Doctrina estetică a lui Wright a fost expusă în cartea sa *An Organic Architecture*. O arhitectură organică) ale cărei idei au starnit un mare interes în Europa. Noutatea surprinzătoare a cărui o oferea teza corelării arhitecturii cu natura, relația dependenței dintre om și arhitectură, om și natură, arhitectură și ambiant. Arhitectura concepută de Wright promova relația coeziunii lumii și spațiului exterior cu spațiul interior al locuinței, sentimentul deschiderii zidurilor locuinței către natură. Wright era adeptul pătrunderii în casă a spiritului regenerativ al naturii prin vizualizarea ambianței verdea, prin sentimentul integrării naturii vegetale în spațiul interior al locuinței datorită amplasării acestora și a materialelor transparente ale construcției.

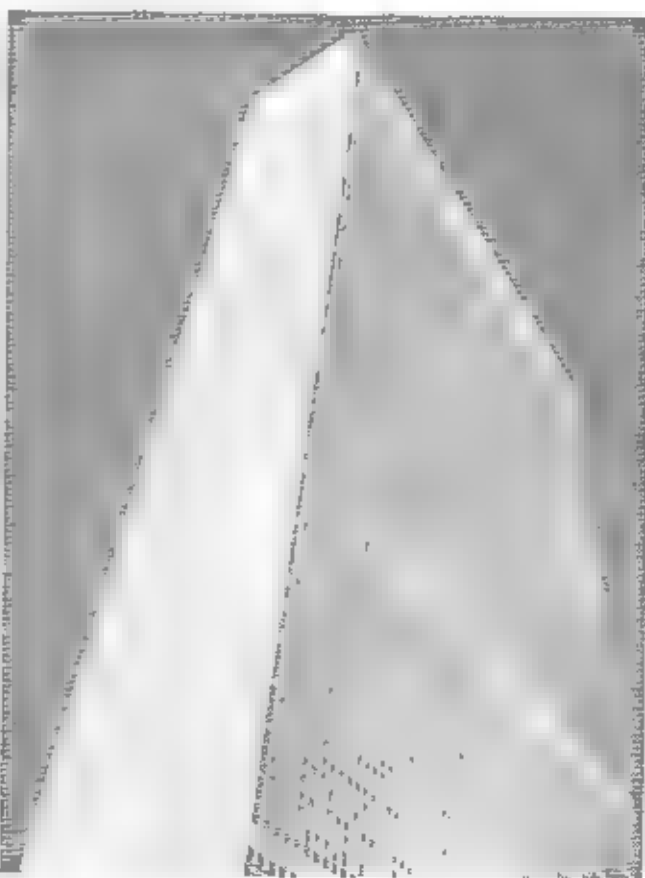


Pier Luigi Nervi - *St. Gio. Pontif. (Incontro Pontif. Al Lago)*

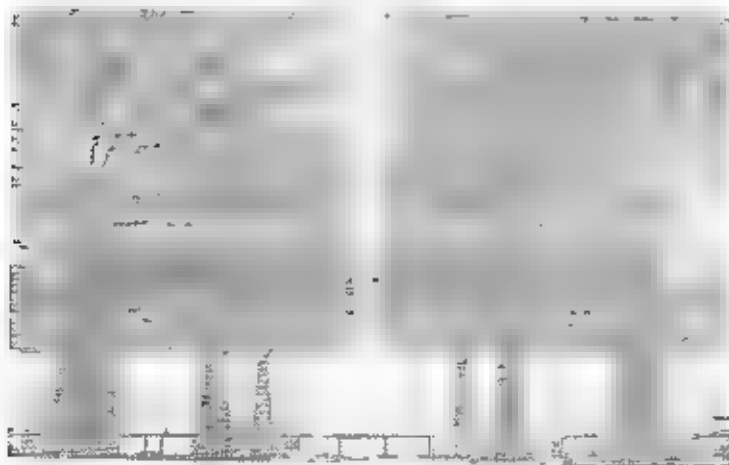


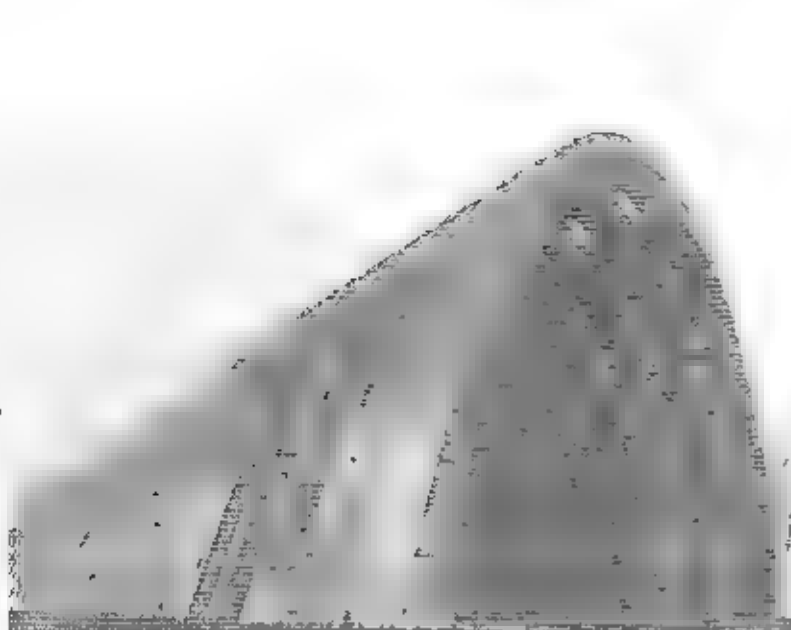
Oscar Niemeyer - *Cathedral of Brasília*

Wallace Kirkman Harrison - *St. John's Church, New York*



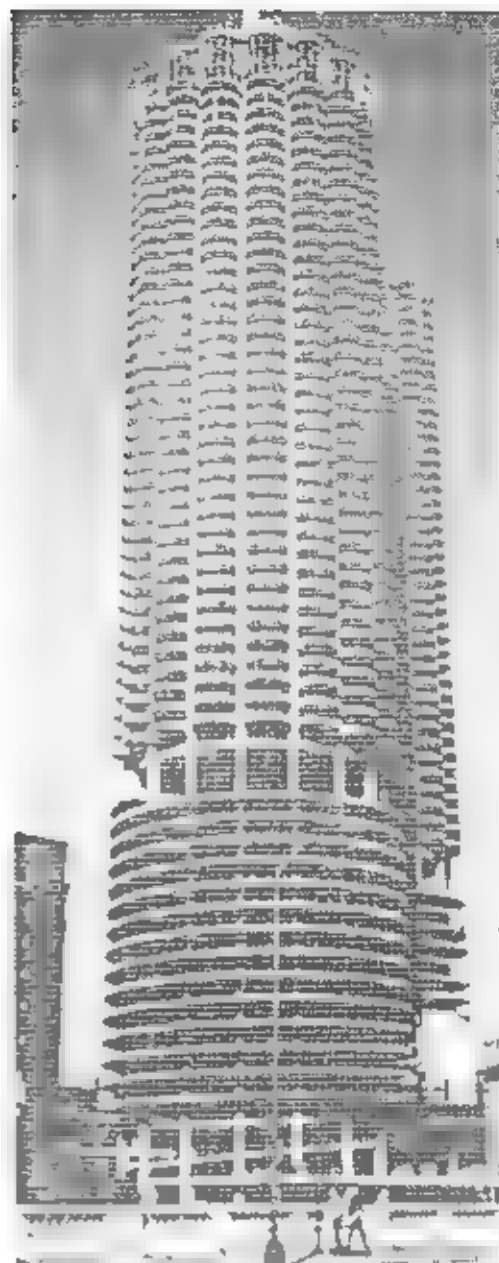
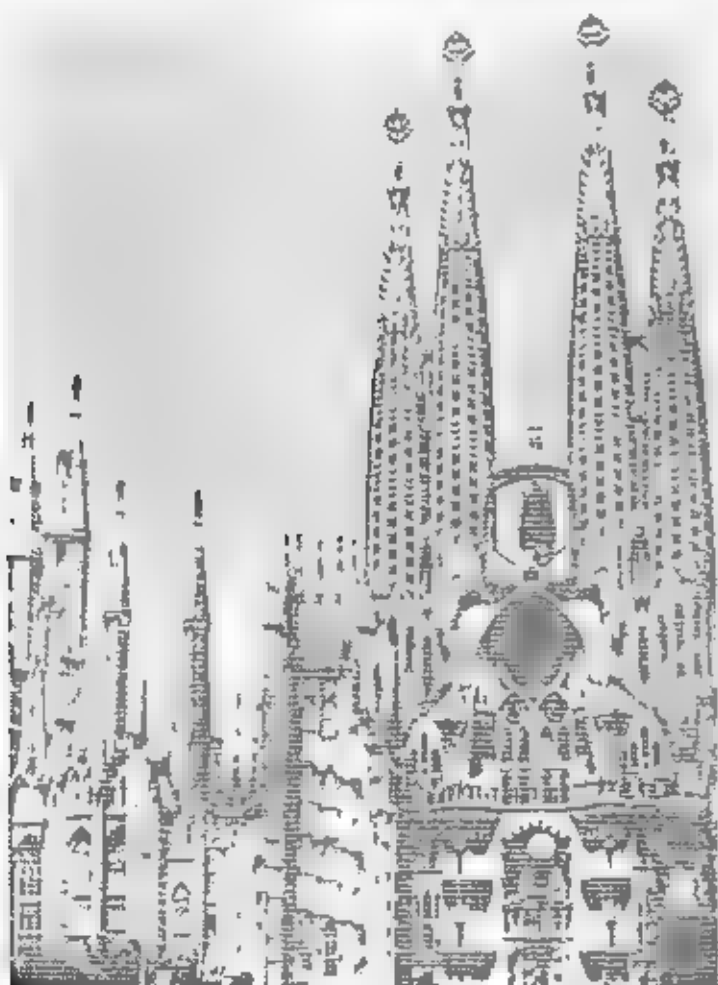
Nervi - *Pantheon of the Pontif. (Pontif. Al Lago)*





Eugene Freyssinet. *Hangarul a la vreoja de la Orly*

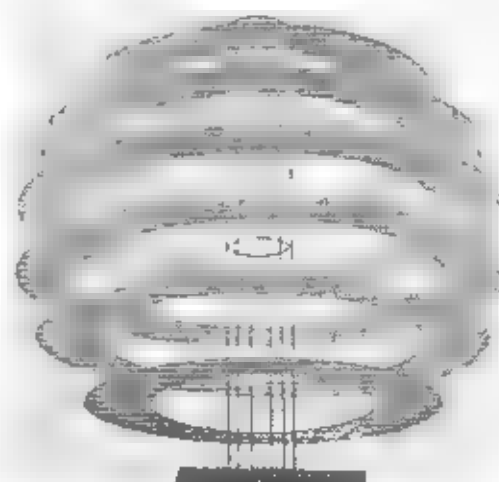
Antoni Gaudi. *Catedrala Sagrada Família, a Barcelona*



Bertrand Goldberg

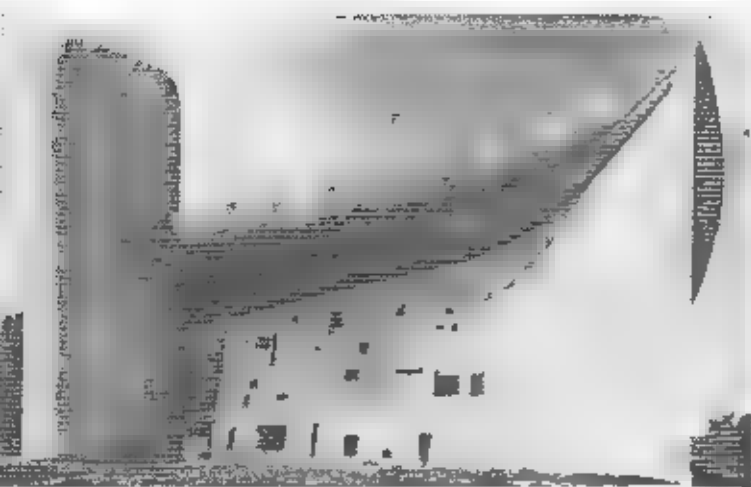
Agencia de Viajes Mar del Plata, Argentina

Robert de Nicolais. *Medietatana i tub sus pe dat pe retea*





Philip Johnson & John Borger 5 p. 1. 1911 House, Tex.

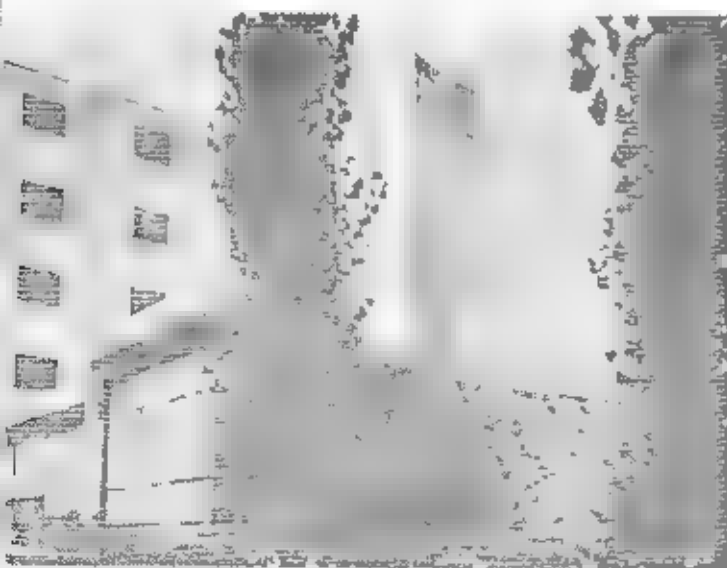


Le Corbusier. *Capela Notre Dame du Haut, Ronchamp*

Originalitatea creației lui Wright a definit coordonatele moderne ale programului arhitectonic al „Caselor de preerie” formulând principiile arhitecturii organice: „Casa să se asocieze cu terenul, să devină naturală în așezarea din preerie”. Materialele folosite: piatra, cărămida, lemnul, sticla sunt cuplate cu culoarea, peisajul și cu lumina locală în ideea armonizării și integrării arhitecturii în ambiant. Wright este creatorul diferitelor tipologii de locuințe individuale printre care sunt de amintit „Casa de colină” și „Casa de pădure”.

Ceea ce impresionează puternic la clădirile concepute de Wright este varietatea soluțiilor constructive și estetice. Frumusețea plastică a clădirilor create de Wright, ingeniozitatea artistică a articulării volumelor și ritmurilor compoziționale, amplasarea

Le Corbusier. *Pavilionul elvețian în Cetatea universitară, Paris*



artistică a clădirilor în natură sau în spațiul urban conturează în arhitectură un univers al formelor apropiate de legăturile plastice și estetice ale sculpturii.

Printre cele mai impresionante clădiri se citează: *Casa de la cascadă* („Falling Water House” sau „Casa Kaufmann” de la Bear Run, Pennsylvania, 1936) și *Robie House* din Chicago.

Capodopera lui Wright *Muzeul Guggenheim* din New York (1956-1959) se distinge prin splendida și originală siluetă sculpturală a clădirii asemănătoare unei uriașe cochili marine și prin purtarea albă a formei. Primind înfățișarea unui resort gigantic gata să se destindă, edificiul implantat pe una dintre principalele artere de circulație din New York pare a transforma arhitectura în sculptură.

Apropierea arhitecturii de sculptură datorită arhitecților Nowicki, Saarinen și Wright este similară cu apropierea sculpturii de arhitectură datorită lui Brancuși. Încă din primele decenii ale secolului al XX-lea arta își definea teritoriul propriu în chip diferit față de tradiția artistică milenară.

Personalitatea creatoare puternică și originală a lui Wright, geniul operei lui continuă să fascineze și să rămână sursă de idei, generatoare de soluții încă pentru multe generații de arhitecți de aici înainte.

O privire panoramică asupra secolului al XX-lea proiectează caracterul pregnant al performanțelor științelor și tehnicilor, oglindă a ecnințelor societății aflate în permanent progres tehnologic. Salturile extraordinare ale tehnicii și industriei, dublate de acumulările în științele exacte și sociologie, giganticele aglomerări urbane, exploziile demografice au determinat curba ascendentă a modificării necesității și mentalităților umane despre confort și existență umană. Locuința particulară a constituit unul dintre sectoarele importante ale preocupărilor constructorilor. Condițiile confortului modern au fost asigurate apartamentelor nepretențioase ale *biocitii de oculte* plusul de confort aparținând *apartamentelor duplex*. Arhitectura locuințelor particulare a primit complementar soluțiile pretențioase ale arhitecturii rezidențiale de tip european răspândite pe toate meridianele. În ansamblul arhitecturii de la sfârșitul secolului al XIX-lea și în primul an al secolului al XX-lea America la Newport în New England de exemplu a reluat rezolvările somptuoaselor palate italiene de tip renașcentist și ale palate-ori și grădini-ori în stil

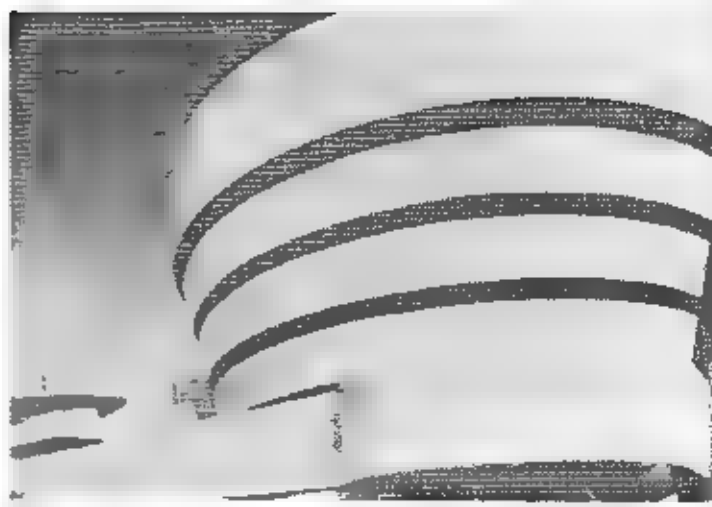
clasicismului versanlez, acestea din urmă, prin amplasarea privilegiată oferind grandioasă perspectivă deschisă spre ocean și totodată spectacolul fermecător al grății franceze evocatoare a secolelor a XVII-lea și al XVIII-lea.

În marea diversitate morfologică și căutările funcționale ale construcțiilor, arhitectura a trecut prin etape tot mai îndrăznețe ca performanțe tehnice. Arhitectura a evoluat, de la *International Style* numit astfel de cruci, concepție care a dominat scena americană în prima jumătate a secolului, către verticala eșafraților în lame de oțel, în turnuri de sticlă albastru-verzui, og îndinnd în permanență cerul și caleidoscopul mișcării citadine a străzii. Elegantele lame verticale sprijinite pe o bază orizontală supă și înălțate pe coloane de oțel inoxidabil au apărut la începutul secolului, în peisajul american. Clădirea Secretariatul *Vinilor* *United Nations* din New York a fost primul *skyscraper*, cu pereți-cortină de sticlă.

Ultimele decenii au înregistrat o tot mai profligă diversitate morfologică în arhitectura americană, ca, de altfel, în concepția arhitecților de pe toate meridianele planetei, îndrăzneala estetică atingând performanțe înalte pe măsura abundenței oferite de excesele de confort tehnic.

În Australia, Asia, Europa sau Africa pot fi admise clădiri ale căror impresionante rezolvări estetice se impun prin originalitate, arhitectura organică împrumutând din morfologia structurilor naturale cele mai fantaziste și expresive soluții constructive și înfățișări artistice. Dacă ne referim numai la Muzeul *Atelier* (1982-1984) din Japonia, construit în forma unor spirale articulate în axe divergente de către arhitectul Kiko Monta *Mozuna* sau la *Thematic House* (1978-1982) din Londra proiectată de Charles Jencks, a cărei grațioasă scară evocă ritmul spiralat al cochiliei de mare, este suficient să înțelegem cotele înalte atinse de performența domeniului.

Ansamblul uzinelor *General Motors* de la Detroit (1955), proiectat de Eero Saarinen, înțelege încă și mai asaz datorită neobișnutei perspective gigantice a spațiului oferită de ansamblul arhitectural și de încadrarea în ambianța astrală a sculpturii spațiale a lui Pevsner. Centrul tehnic, implantat în plin câmp pe platoul nisipos al statului Michigan, împune marea și înălțimea. Desăsurat pe o zonă larg deschisă, ansamblul arhitectonic sugerează un spațiu panoramic de tip galactic.



Wright Muzeul Solomon Guggenheim, din New York

Construit de Oscar Niemeyer, *Ansamblul Universității* din Alger a fost conceput a fi amplasat pe platoul orizontală gigantice a peisajului african.

Virtuozități maxime au fost atinse în folosirea macrostructurilor și realizarea uriașelor deschideri. De asemenea, un aspect deosebit ca noutate este eliminarea completă a ornamentelor și materializarea simplității axiomatice până la esențializarea pură a construcției paralelipipedice, cum este cazul remarcabilei clădiri *John Hancock Tower* (1972-1975) din Boston, creație a arhitecților I.M. Pei și Henry Cobb.

Ultimele decenii au adus în atenție formulări stilistice conturate de viziunea *Postmodernismului* concretizate în edificii construite pe toate meridianele planetei, caracterizate prin mixări ale contextelor morfologice aparținente diferitelor stiluri istorice.

Wright Casa de la cascadă (Casa Kaufmann), Pennsylvania

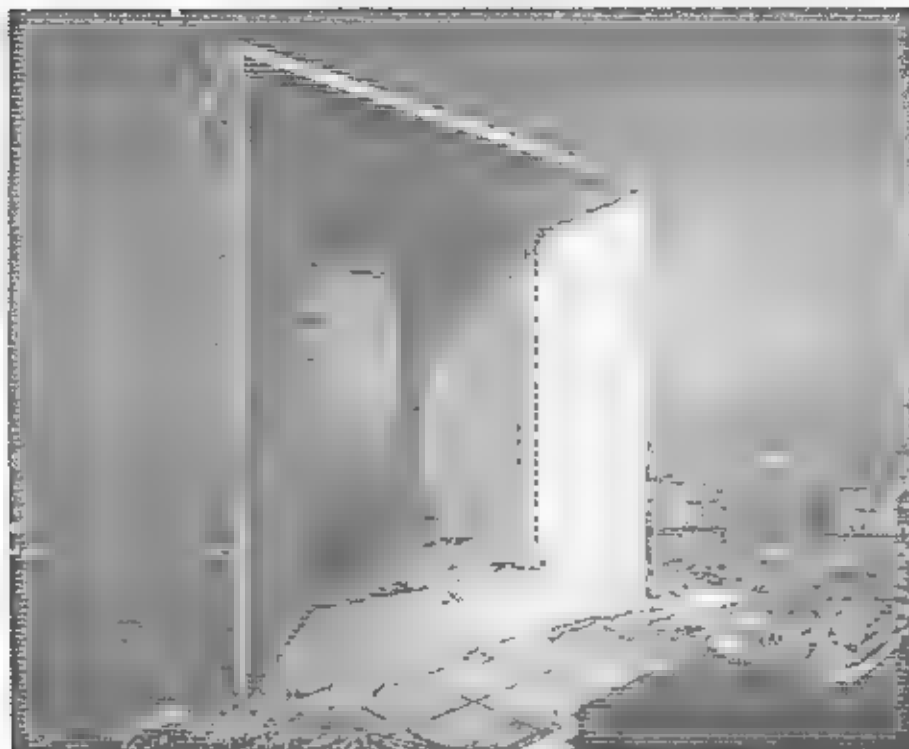




Manolo Suárez

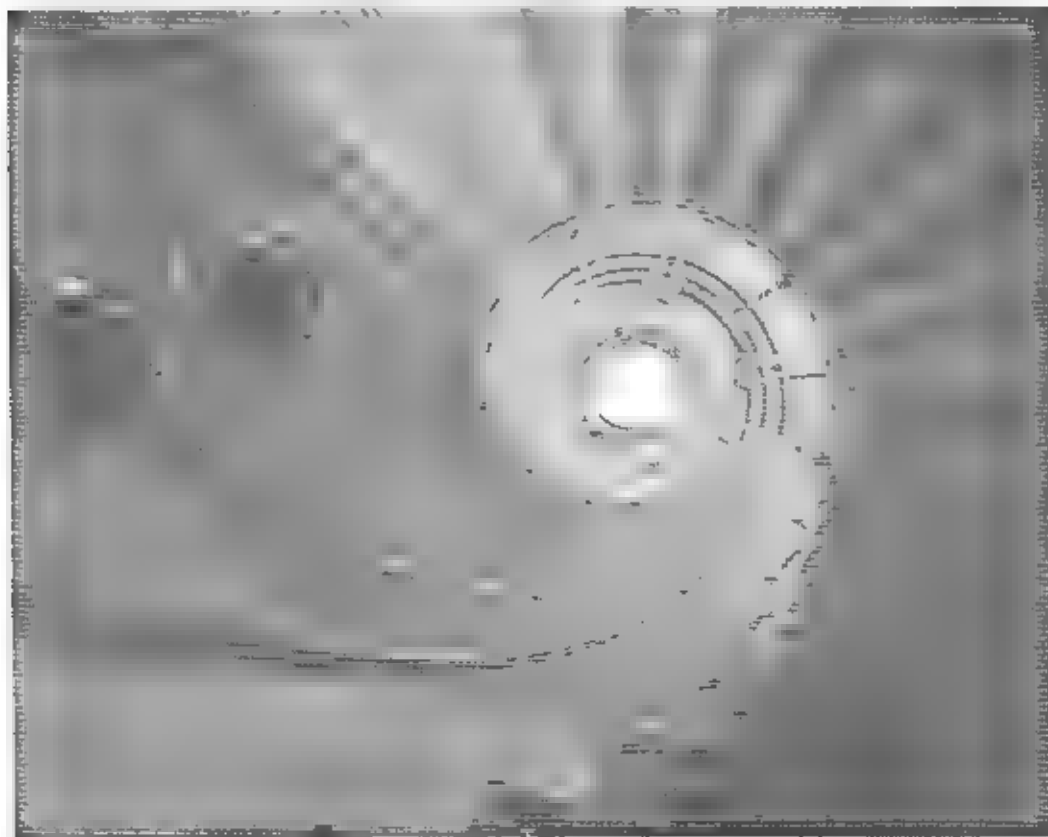
Ricardo Bofill





Johann Otto von Spreckelsen. *Grande Arche de la Defense* Paris

Charles Jencks și Terry Farrell. *Thomati House* - detaliu: scară interioară Londra





Kohn Pedersen Fox Associates *Booster Drive* Chicago

SCULPTURA SECOLULUI AL XX-LEA

SCULPTORI REPREZENTATIVI AI ȘCOLII FRANCEZE

GENERAȚIA LUI BOURDELLE, MAILLOL, DESPIAU

Genul lui Rodin a deschis drum îndrăznei plastice inovatoare a sculptorilor de pretutindeni, extinzându-și stăruințele emoționale și exprimări dezinvoltate a unei personalități artistice proprii. Emoția delicată, entuziasmul exaltat ca și senzualismul debordant tensiunea suferințelor sufletești și fizice sau angostarea sfâșiată în registrul stărilor afective și spirituale ale înalte temperaturi artistice ale sculpturii create în secolul al XX-lea. Elevii și discipolii de prim rang ai lui Rodin, dintre care amintim pe **Antoine Bourdelle**, **Aristide Maillol** și **Charles Despiau** au deschis porțile influenței artei maestrului, pentru ca ulterior, fiecare dintre ei să evolueze diferit către disiparea propriei viziuni artistice. Ecouri ale noilor concepte au reverberat pe toate meridianele globului, implantând rigori morfologice și stilistice generatoare de originale soluții plastice în sculptura franceză și universală, în școlile naționale de sculptură ale țărilor de pretutindeni.

BOURDELLE

Un mare sculptor

Sculptura – artă și știință a volumelor arhitectonice

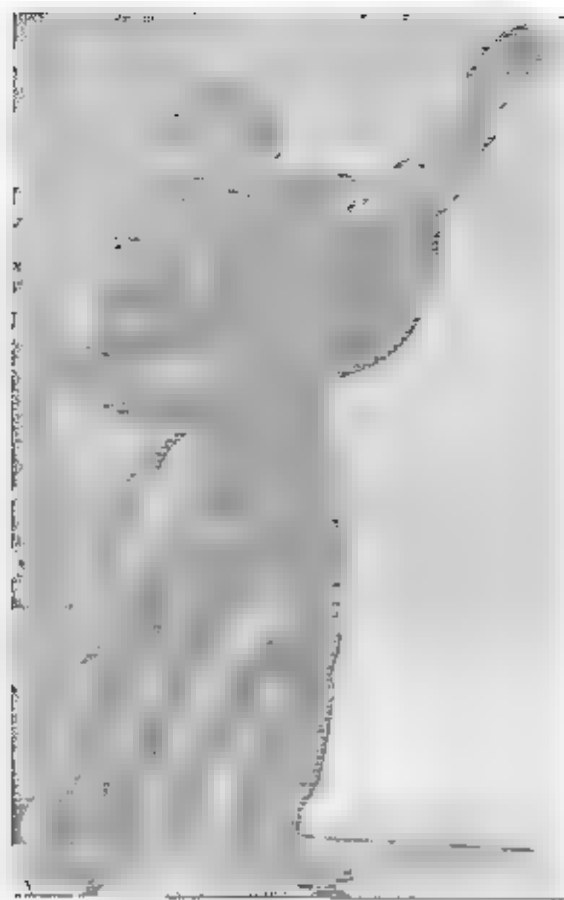
Antoine Bourdelle (1861–1929) este artistul a cărui operă a avut un fundamental impact asupra generațiilor tinere ale sculptorilor parizieni și a celor veniți de pretutindeni pentru studii la Paris. Bourdelle, elev și colaborator apropiat al lui Rodin, a rămas o vreme în preajma maestrului de la Meudon, influența personalității strălucite a acestuia resunând-o în primele lucrări de tinerețe în care sunt vizibile unele soluții morfologice impresioniste.

Încă din primul an al creației, Bourdelle a formulat o viziune profund originală, opusă principiilor analitice ale modelajului rodinian. Dacă Bourdelle ar

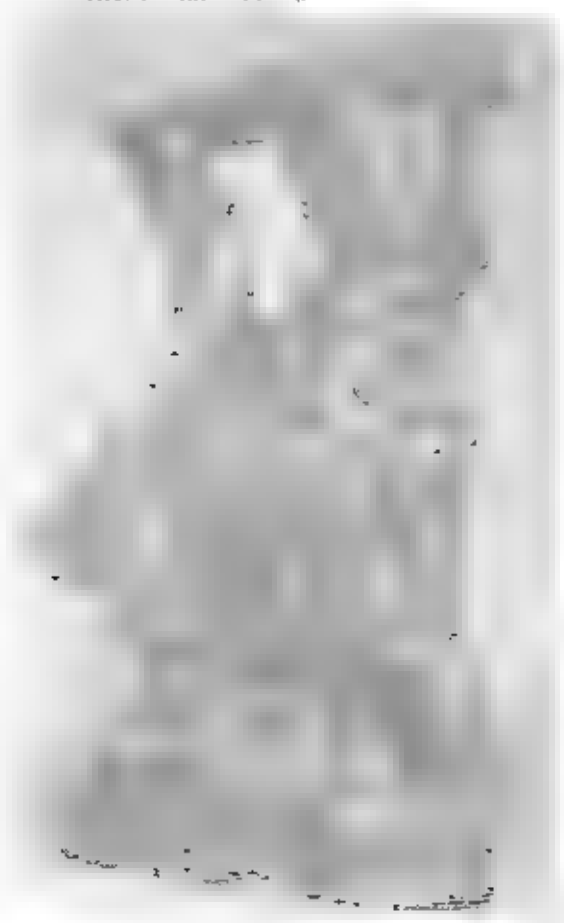
fi continuat principiile artei lui Rodin, ar fi putut rămâne în culoarul viziunii și limbajului analitic al impresionismului.

Antoine Bourdelle *Epopeea Poetice*,
detaliu din *Monumentul lui Alphonse Mackey*, Paris





Bourdelle *Măscă de om* (1904) din Muzeul de Artă Modernă, Paris
Bourdelle, *Comandorul în armă*



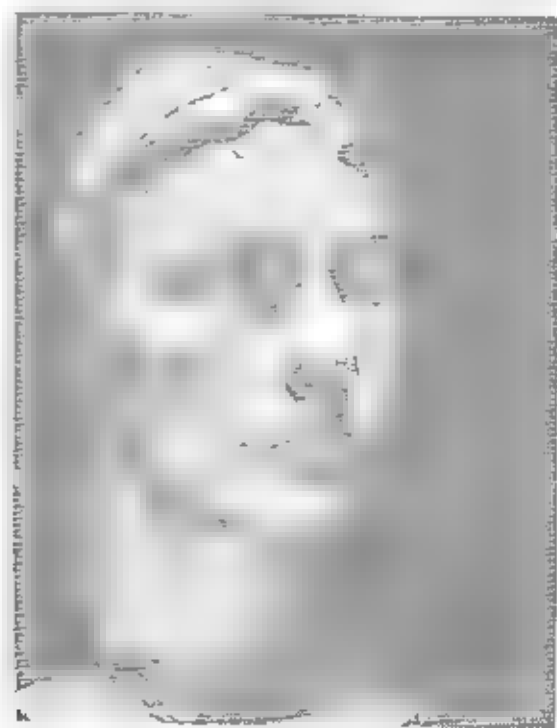
Opera. Ieșirea din criza formei impresioniste. Viziunea arhitectonică

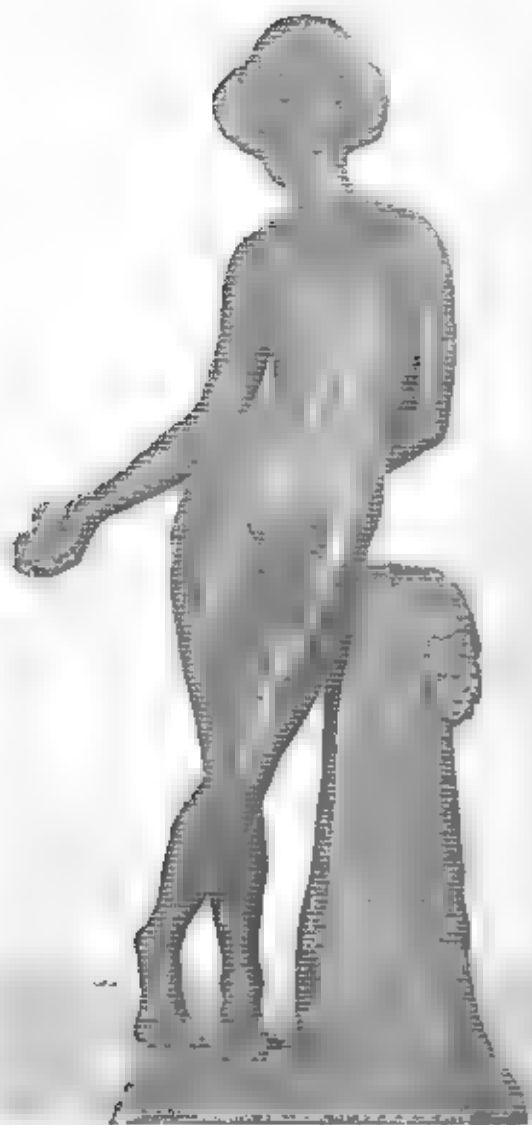
Pe firul căutărilor proprii, Bourdelle a pătruns într-una din zonele vrate ale sculpturii: **arhitectura formei și arhitectura ansamblului compozițional**

Inteligența multivalentă a sculptorului, corectă și donarea subtilă a componentelor personalității sale creatoare au asigurat capacitatea de sinteză a elementelor dintr-o nouă și revoluționară gândire în sculptură. Concentrat asupra **problemei arhitectonice a formei**, Bourdelle a creat un univers stilistic complementar celui al maestrului său. Forma rodnișoasă, fragmentată expresiv în nenumărate fațete de tip pictural, forma vibrândă sub efectele reflexe ale lumii, materia modelată nuanțat în lutul moale, receptiv la cele mai ușoare atingeri, a rămas particulară sculpturii impresioniste.

Admirativ al Antichității, Bourdelle se întoarce pentru secul său la creația arhitectonică a grecilor și venea să părăsească problemele sculpturii de tip monumental. Aplecarea constantă asupra modelelor grecești ale sculpturii arhaice, concentrarea asupra problemelor formei arhitectonice au deschis un orizont morfologic diferit de cel dobândit sub autoritatea lui Rodin. Arhitectura

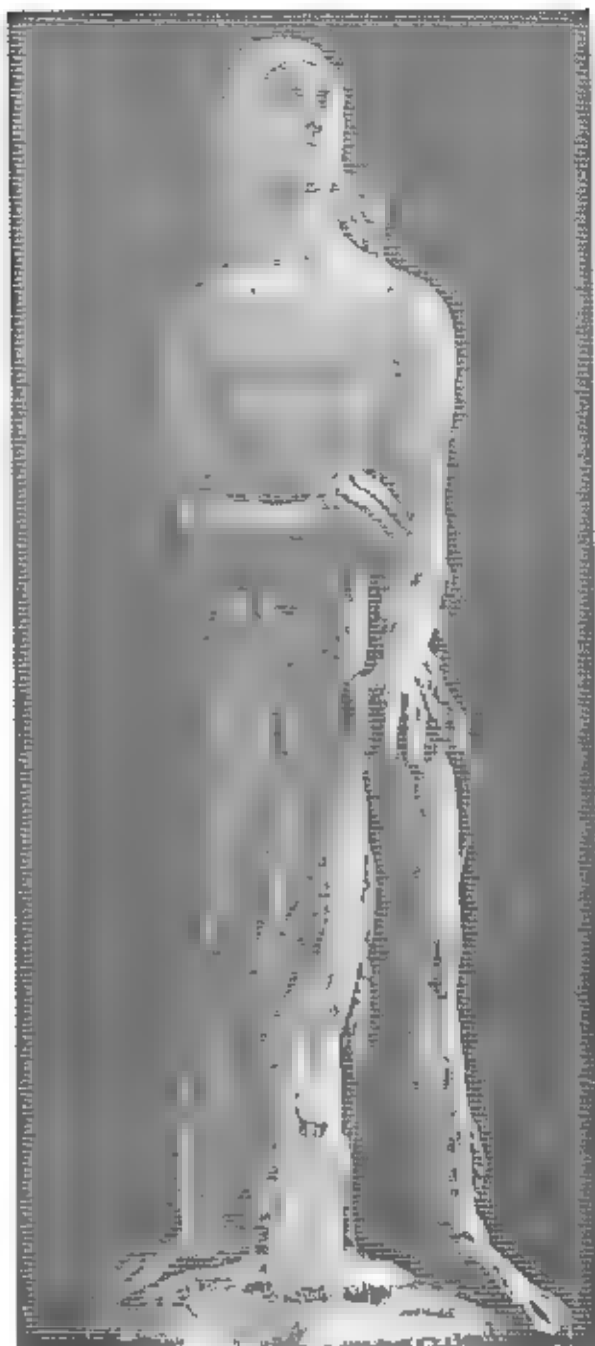
Bourdelle *Casa de la Apollon*





Bourdelle. *Pontus*. Muzeu Național de Artă al României

formei, volumul clar și ferm delimitat, compoziția monumentală și solidă a ansamblului au constituit conceptele morfologice asupra cărora sculptorul s-a concentrat cu toată energia, pasiunea și forța creatoare. Eforturile creatoare ale lui Bourdelle, orientate în această nouă direcție morfologică, s-au finalizat în stabilirea unor rigori estetice și morfologice diferite total de cele ale maestrului său. Principiile construcției geometrice, articularea rațională, logica structurii și monumentalitatea ansamblului, dublate evident, de sensibilitate artistică, de forță expresivă și de energie creatoare, au fost determinate hotărâtor de asimilarea conceptului de formă din sculptura arhaică greacă. Realizarea marelui desene, crearea frescei, or și tablourilor pregătitoare pentru numeroasele



Bourdelle. *Forța*, detaliu din Monumentul Generalului Alvear

statui mărturisesc procesul complex al elaborării, noi concepții a marelui sculptor francez.

Îndrăznețile formulate de Bourdelle regenerau fundamental soluțiile morfologice impuse de arta lui Rodin. Ceea ce adusese revoluționar Rodin în modalitățile morfologice ale sculpturii – axialitatea divergentă și structura spațială dinamică, compoziția deschisă și modelajul pictural expresiv – era preluat selectiv de Bourdelle și transferat în propria



Bourdelle, *Monumentul Crucier aluini Alvear*, Buenos Aires

vizaunii arhitectonice. Modelajul analitic rodinian era înlocuit de Bourdelle cu arhitectura volumelor. Prin arhitectura volumetrică forma era salvată din fărâmuțarea vibrată a materiei și transformată în formă sculpturală. Analiticul era abandonat în favoarea sintezei.

Modelul vibrat de tip impresionist din sculptura lui Rodin, seducător datorită genului și nu procedeului plastic, era înlocuit de Bourdelle cu severitatea volumelor. Modelul, modalitate de comunicare în sine, nu are mari posibilități expresive decât în măsura în care artistul este înzestrat nativ cu generoase și nuanțate resurse afective de sensibilitate și de temperament. Modelajul răspunde favorabil artiștilor sensibili. Geniul lui Rodin transfigura materia inertă în spectacol vibrant de viață. Datorită genului său și extraordinarului său temperament artistic, lutul devenea seducător nu prin construcția formei,

ci datorită nuanțării sensibile a epidermei formei. Atingerea marelui sculptor nu s-a aprins în fluxul energiei senzuală și formă, are alături de el emoționale și stări afective care de artă au devenit nemuritoare.

Toate aceste aspecte erau cunoscute de Bourdelle observate cu atenție și analizate. Așa cum pe Rodin însemna un drum închis. A merge pe drumul trasat de genul acesta nu adăuna șansa de deschidere în viitor sau confirmare a eului. A continua drumul lui Rodin echivala cu autodizolvarea personalității. Ori, în cazul de față, sculptorul din Montauban înalta dimensiunea unei mari personalități creatoare. Pentru Bourdelle, modelul a fost teoretizarea, conceptualizarea domeniului morfologic al sculpturii erau de o importanță vitală. Confirmări și explicații demonstrative de sculptură au devenit celebre în anii 1921-1926. Sustinute în atelierele Academiei *La Grande-Chaumière* din Paris, aglomerate de tineri sosiți de pe toate meridianele, indicațiile sculptorului-profesor erau considerate esențiale formării artistice a sculptorilor în primele decenii ale secolului.

Despre știința formei și legile meșteșugului, Bourdelle a făcut remarcabile aprecieri dintre care este și următoarea: „Meșteșugul, spune marele sculptor, este pentru artă ceea ce cărbunele este pentru flacăară () Meșteșugul și arta sunt lucruri diferite () *Trebuie, în arta sculpturii, o imensă parte de știință, o lungă înfițare*”.

În vreme ce Rodin rămâne genialul modelator, Bourdelle este genialul cioplitor.

Geniul lui Bourdelle, relevat în capodoperele maturității sale creatoare a restituit sculpturii conceptul „organizării formelor, spiritul geometric și aspirația grandorii”, cum aprecia Ionel Jianou, în monografia consacrată sculptorului. Conceptele asupra sintezei formei și sculpturalului formei, fundamentale valoroase pentru sculptorii viitorului, au asigurat sculpturii ieșirea din impasul în care se afla. Forma definită ferm, astfel încât lumina să se așeze și să stea să nu alunece pe suprafața materiei, a impus distincția dintre construcție și modelare în sculptură.

„A modela înseamnă a adăuga, a ciopli, înseamnă a construi” a fost teza lui Bourdelle prin care artistul francez a imprimat sculpturii esențiala și sintetice din re-modelatori și ciopitori.

Conceptul *forme sculpturale* a formei acceptate ca *volum arhitectonic* creat în durată elaborării mentale și nu emoționale sau intuitive, a primit viață prin arta lui Bourdelle, prin apropierea destul de sculpturii de cel al arhitecturii. Conceperea de către Bourdelle a volumului delimitat de fațete și a volumului modular a anunțat era volumului – protagonist al sculpturii, desăvârșită de capodoperele lui Constantin Brâncuși.

Bourdelle a fost unul dintre fondatorii sculpturii monumentale moderne. El a trasat axele cardinale ale *teoriei formei arhitectonice*. Respectiv, în conceperea definirii volumelor, Bourdelle a introdus conceptul formei sintetice și robuste: geometrizarea fiecăruia volum precum și articularea contextelor volumetrice locale în sinteza arhitectonică finală a ansamblului.

Construcția clară a volumelor și a axelor structurii ansamblului, impusă de Bourdelle, a introdus logica raționamentului construirii sculpturii ca arhitectură și nu ca artă a impresiei. Cu aceasta se efectua negarea *momentului* stării de moment în procesul creației sculpturale. În elaborarea sculpturii de tip monumental – soluțiile arhitectonice ferme propuse de Bourdelle au primit un succes decisiv, deopotrivă cu laborioasa concepere a sintezei și cu raportarea mentală la conceptul final al ansamblului.

Figurativul monumental

Aria lucrărilor cu caracter monumental din creația lui Antoine Bourdelle a conturat desprinderea din mimesis, narativ și liric. Inspirația din Mitologia greacă (*Heracles Arcaș*, *Centaur murind*, *Capul lui Apolon*, *Pallas Athena Pomona*), subiecte religioase (*Fecundarea și pruncul*) abordarea subiectelor eroice (*Momentul combatanților din Montauban*, *Monumentul Generalului Alvear*) sau a portretelor (*Busturile lui Rodin*, *Anatole France*, *Beethoven*, *Auguste Perret*, *Anastase Simu*, *Doamna Simu*) au Jezvăluit și menșinea sintezei unui mare creator.

Cristalizată, concepția de maturitate a operei sculptorului a determinat orientarea majoră a gândirii noi în sculptura secolului al XX-lea. Începând cu anul 1909 când Bourdelle expunea *Heracles Arcaș*, sculp-



Bourdelle. *Heracles arcaș*

tura figurativă modernă contura orizontul unei gramatici plastice mărcată de monumentalitate.

Anii primului deceniu al secolului au anunțat destinul sculpturii aflat sub conul de umbră a genului creator. Înainte ca Bourdelle să creeze *Heracles Arcaș*, Brâncuși sculptase, la Paris, *Sărutul*. Evenimentul era consemnat în istoria sculpturii universale ca act de naștere al volumului axiomatic. Interpretare sublimată a figurativului, *Sărutul* se definea ca volum monolitic, paralelipiped raportat la geometria în spațiu, deși, în mod uimitor, sculptura păstra deopotrivă virtuțile expresive ale emoției vieții, sentimentele intense trăite. *Sărutul* era axiomă filosofică, matrice universală a iubirii.

Momentul 1907 a înscris în istoria sculpturii moderne noutatea și șocul vizual determinate de valoarea morfologică și semantică a lucrării lui Brâncuși și, totodată, de valoarea conținutului ei filosofic și emoțional concentrat în esență și simbol.

Rămas în aria figurativului interpretat, Bourdelle creează *Heracles Arcaș* afirmând îndrăzneț în sculptura monumentală structura axială în X. Deschiderea și extinderea materiei în puncte și direcții divergente marele X spațial al ansamblului impunau construcția sculpturii ca arhitectură dinamică în spațiu. Cont-nuată de axele unghiurilor adiacente implantate în direcții diferite, umplutoarea compoziției era completată de tensiunea energurilor și de nervul inserat fiecărui element volumetric în parte. Ascendența unui nucleu de energie în explozie, destinat să pornească victorios în expansiune în spațiu, *Heracles* proiectează excentric sensul de direcție curbă al arcului. Construcția primește simbolice virtuțile descărcării energiei materiei către exterior. Temperamentul puternic al lui Bourdelle, concentrarea sculptorului fixată asupra problemei or formei arhitectonice: clarificarea principiilor compoziției au urmat drumul elaborării savante cu această operă de maturitate.

Monumentul Generalului Alvear (1912-1923), destinat orașului Buenos-Aires, a încununat eforturile teoretice și practice ale lui Bourdelle. Ansamblul (bronz) nu avea aș plasat în centrul compoziției la nivelul superior statuia equestă a generalului grupând la baza soclului patru figuri alegorice: *Forța*, *Libertatea*, *Victoria* și *Eloquența*.

În istoria statuarilor monumentale, sculptura lui Bourdelle este curioasă capodoperă realizată în deceniul de cârmă de către Donatello și Verrocchio spre o modernă înregistrare prin Bourdelle deschiderea către noua viziune a necesității capodoperele și pestileroie al Generalului Alvear, salutul adresat mulțimii, implantarea fermă și sigură a mișcării dinamice ca și alături este un ansamblu profund original. Soluția înfrapăzută asimilarea experienței Renașterii italiene subliniată în viziunea modernă și a monumentalității. În cele patru alegorii ale ansamblului, *Forța* este statua care se impune ca excepțională prin superioara expresie a încordării interioare. Întregul ansamblu are dimensiuni mari. Personajul parțial este focalizat al unor inepuizabile energii. Trecutul romantic concretizat în deceniul al treilea este înnoit prin soluția structurii sincopate. *Libertatea*, definită prin expresia triumfală de călătorie spirituală, statuia *Eloquenței* simbolice complementară retoricilor. Nobilele proporții degajă expresia superioară armonioasă și echilibrată. Întrupate în prezențele monumentale ale unor femei statuile sunt concepute ca structuri solide și ferme, arhitectonice robuste.

Acest ansamblu, animat de suflul genului, ilustrează concepția lui Bourdelle despre monument, teza sa estetică formulată ca univers al științei și artei volumelor arhitectonice, ca sinteză și arhitectonică a ansamblului în care sunt reunite „instinctul și rațiunea, intuiția și știința, fantezia și ordinea, libertatea și metoda, fervoarea și meditația” (Ionel Jianou).

În 1917 Bourdelle a realizat un alt monument, de astă dată la dorința polonezilor din Franța. Noua capodoperă a lui Bourdelle dedicată poetului Adam Mickiewicz și luptei pentru libertate națională a poporului polonez, destinată a fi expusă în Paris, a fost concepută ca o coloană omagială, decorată cu șase basso-relieuri. În notele sale, Bourdelle menționează intențiile „pentru monumentul Mickiewicz se impun trei teme – *poetul, principalele sale creații, nașterea poloneză*”. În acest scop sculptorul avea în atenție prezentarea a trei aspecte: genul, purtătorul gândirii și nașterea.

Soluția plastică, originală și de astă dată, propunea o nouă problematică axială. Compoziția este concepută în axialitate crucială, având ca semnificații filosofice, prin verticală – legătura între pământ și cer și prin orizontală – deschiderea simbolică spre înalt.

În partea superioară a coloanei se află în relief înalt, *Fjopce Poloneză* - figură înălțată purtând sabia ca pe o flacără. Coloana este încununată de statuia lui Mickiewicz, sculptură în *ronde-bosse*. Poetul este prezentat în mers, cu manta fluturând românește și cu brațul invocând cerul. Privirea îndreptată către zări, atenționare de pe cer n-aposolul și alături descoperirea unui ideal în legendă. Poetul Mickiewicz, luptătorul pentru libertatea Poloniei, este unul dintre cele mai nobile simboluri ale spiritului dinamic și revoluționar al Europei răsăritene. Simbolul Poloniei luptătoare pentru independență și înțelepciune progresiste înfrânte cu nașterea, monumentul sculptat de Bourdelle rămâne mărturie dorinței Comitetului franco-polonez, constituit în 1908. Realizarea acestei statuii simbolice reprezentative pentru nașterea nașterii adus eroismului poporului polonez.

Al treilea monument, *Franța salvând aliații*, a consacrat momentul de apogeu al creației lui Bourdelle (1925), statuia putând fi considerată capodoperă exemplară în statuaria monumentală universală.

Proiectul monumentalului a fost înălțat de 450 m. a fost prezentat de sculptor la *Salonul de la Tulleries* din 1926. O altă versiune cu mănăstire

Arystide Maifol arystide.maifol@univ-lyon1.fr

VALLOI

Vindul clasic. Sinteză și monumental

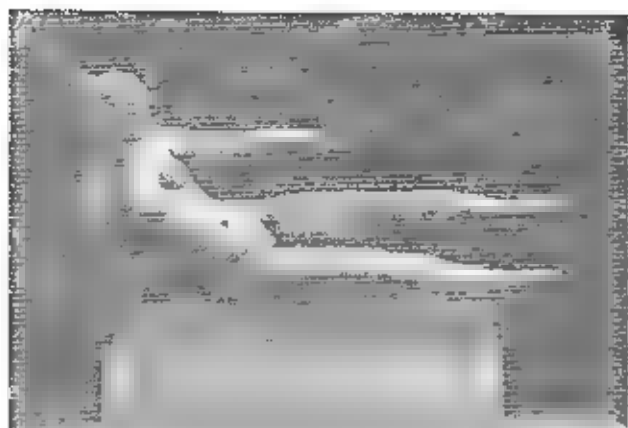
Artiŝt de Mallol (1861-1944) - pictor, realizator de tapiserii ŝi sculptor - a expus pentru prima oarĂ la *Salonul Independenŝilor* din 1893, ocupĂndu-se tot mai mult de sculpturĂ, cu trecerea anilor. Devenit sculptor la patruzeci de ani, a expus pentru prima oarĂ la Salonul Independenŝilor din 1905, graŝie asistenŝelor lui Ambroŝe Vollard. AlĂturi de Bourdelle ŝi de Despiau, el figureazĂ ca artiŝti independenŝi, aparŝinĂnd *Scolii franceze de sculpturĂ*.

Sinteza artei lui Maillol s-a pronunțat ca reacție contra stilisticii lui Rodin. Călătoria în Grecia i-a revelat lui Maillol sculpturalitatea arhitectonică a formei, volumetria formei spațiale. Sculptorul a înțeles revelațiile trase în Grecia, în fața capodoperelor antice, cu grația spiritului francez într-o viziune echilibrată de tip clasic. Modernitatea operelor sale a cristalizat o originală viziune artistică în cadrul figurativului interpretat, nudul feminin fiind aria sculpturii pe care

2.9

1998

Neopresionismul și Postpresionismul au restabilit dreptul picturii la sinteză, fenomen evident și în sculptura lui Bourdelle, Maillol și Despiau, artiști francezi a căror creație a reconstruit forma în urma crizei generate de modelajul analitic rodinian.



Maillol. *Noaptea*

artistul francez a îmbogățit-o cu un mare evantai de soafă plastice și nuanțe expresive. Formele pline și senzuale ale siluetei, volumele puternice, grandioarea ansamblului, compozițional s-au desăvârșit în viziunea monumentală modernă. Sentimentul vitalității vieții, expresia a forței biologice stăruie susțin armonios splendoarea ansamblului a formelor feminine construite în arhitectura atitudinilor nobile și simbolice. Amplasate în Grădina Tuileries (*La Pensée*, *Fruitul*, *Acneea*, *inimă*, *Omagiul lui Cezanne*), bronzurile create de Maillol sunt o înaltă lecție de sculptură, de știință și artă poetică a formei, și sentimentelor umane de viață, de iubire, de armonie cu sine și cu universalitatea

Charles Despiau. *Portretul tânărului Ignés Meyer*



Creația monumentală a lui Aristide Maillol, înfrorată de vibrația vieții, născută de sentimentele demnitatei calme, de emoționantul echilibru și de pondere a cercutat o mare influență asupra sculptorilor din întreaga lume.

DESPIAU

Clasic și modern. Metafizică și transcendent în portretistică

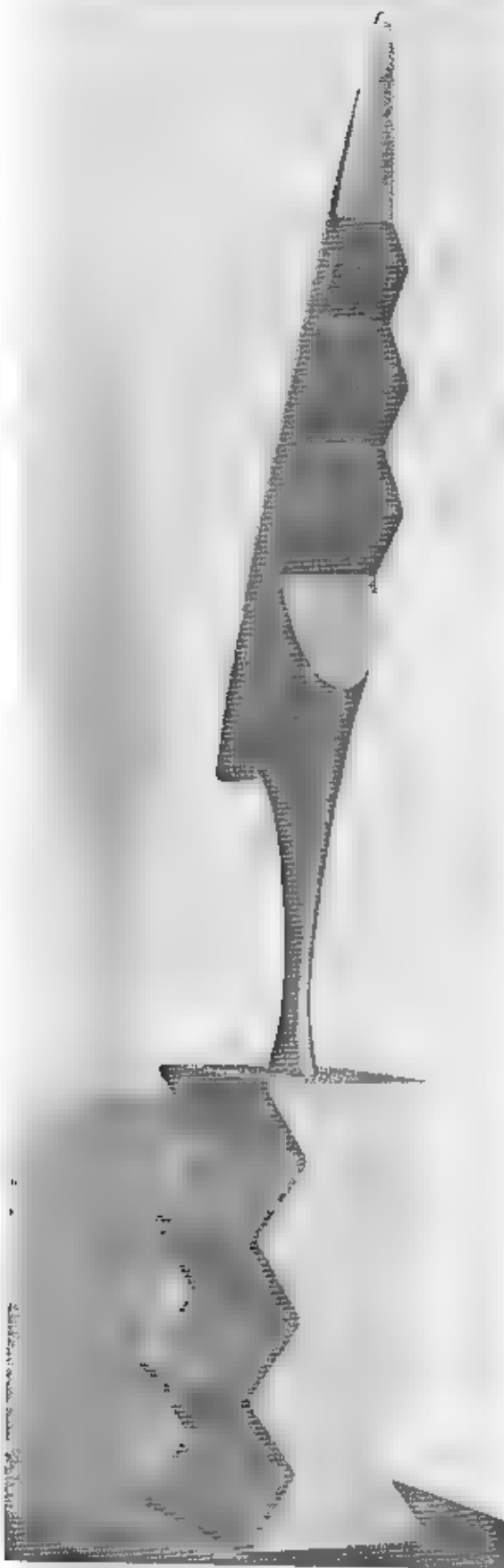
Charles Despiau (1874-1946), sculptor și gravor, alături de Maillol și Bourdelle, compunează prin creația dedicată portretisticii grupul independenților. Sensibilitatea și vocația de modelator i-au atras atenția și interesul lui Rodin care l-a luat colaborator. Viziunea vibrantă a lui Rodin va găsi rezonanțe puternice în structura sensibilă și delicată a lui Despiau. Sculptorul se va ralia însă curând grupului de tineri din jurul lui Maillol și va contura o pregnantă viziune originală în portretistică. Mai puțin senzual decât Maillol, dar foarte înzestrat pentru descifrarea psihologiei umane, Despiau se va specializa în busturi și capete de tinere femei (*Maria Lamy*, 1929; *Madame Pomaret*, 1934). În afara portretisticii, Despiau a abordat și statuarea monumentală în câteva mari sculpturi (*Levi*, 1925; *Baccantă*, 1929).

Viziunea originală a lui Charles Despiau conturează o interpretare artistică bogată în inflexiuni psihologice, o expresivitate de mare subtilitate cu infuzie metafizică. Universul sensibil, nuanțarea trăirilor sufletești impregnate fizionomiilor sculptate de Despiau ating o înaltă expresie estetică amintind arta florentinului Desiderio da Settignano ale cărui opere create în *Quattrocento* sunt animate de fiorul metafizic. Contribuția sa la viața vizuală a Charles Despiau înserează în sculptura franceză a primelor decenii ale secolului al XX-lea sinteza în planul compozițional. Portretele sculptate de el transferă analizele psihologice unui model din individual în marile generalizări ale categoriilor umane. Mai mult decât atât, este de semnalat capacitatea de transfigurare a fizionomiei și înobilarea acesteia prin expresia transcendentă.

Cei trei mari sculptori francezi ai culturii plastice a secolului al XX-lea, Bourdelle, Maillol, Despiau, clasiți ai sculpturii universale, au îmbogățit estetica figurativului interpretat cu virtuțile marilor expresivități artistice sublimare de spirit cu forța monumentală și a sintezei.



Maillot Méditerranée



Constantin Brâncuși. *Cocoșul*

TITANUL ȘI SCULPTURA SECOLULUI SAU

BRÂNCUȘI

Constantin Brâncuși (1876-1957) marchează punctul nodal al evoluției conceptelor estetice și morfologice ale sculpturii moderne universale, prin *treccrea de la creația figurativă la cea abstractă*, păstrând, în același timp, *valorile filosofice ale arteperene și expresia vieții*.

Prin abstractizarea formei figurative Brâncuși a inovat radical gramatica și dialectica sculpturii, punându-și amprenta pe toată dezvoltarea a tenoară a acestei arte.

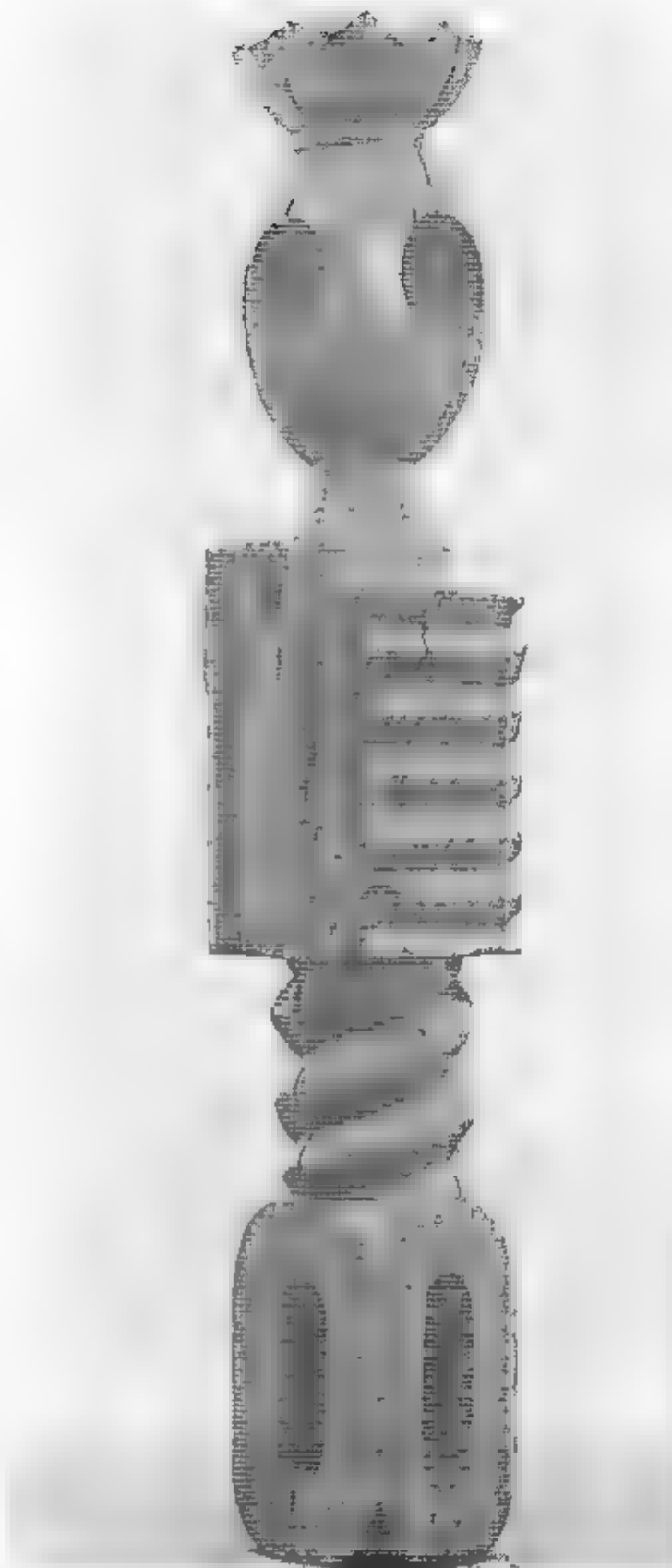
În mod deosebit și-a dovedit Brâncuși geniul prin modul în care a știut să simplifice formele *păstrând și chiar amplificând esențele semnificațiilor filosofice, sentimentele, emoția și starea*. Formele aparent abstracte se transformă în simboluri emblematice încărcate de tensiunea vieții și a sensibilului. În locul unei *silizări decorative* formele, transformate în volume primordiale, păstrează tensiunea temelor majore și comunicarea de la suflet la suflet. Se dovedește, odată în plus, cum universul sensibilului, dimensionat de forța personalității creatoare, este dinamul care animă și pune în vibrație secretă materia și forma artistică. El este cel care crează, în final, ceea ce numim *viața formei, expresia și spiritul formei*. Trăirile artistice imprevizibile, emoția, reflecțiile, starea construiesc universul sensibil al creației lui Brâncuși, prin determinări creatoare în interpretărunderi reciproce și perpetue ale conștientului, subconștientului și inconștientului.

Născut în România, Brâncuși s-a format în primii ani la București pentru ca în tinerețe și în maturitate, stabilit la Paris, să realizeze cea mai mare parte a creației desfășurată până la sfârșitul vieții. De aceea, opera realizată în țara natală, înglobând unele sculpturi din primii ani ai creației, precum și ansamblul finalizat în ultimii ani ai vieții, respectiv opera testamentară de la Târgu Jiu, aparțin, în fapt, patrimoniului cultural românesc, ceea ce ne îndreptățește să le analizăm în cadrul sculpturii românești din secolul al XX-lea. Marca parte a operei a fost creată în Franța, artistul traversând o evoluție complexă în trecerea de la figurativ la figurativul interpretat și la abstract. Axiomele filosofice și morfologice ale sculptorului român răman „chci de boltă” ale sculpturii universale, soluțiile oferite de Brâncuși constituind sintezele estetice de la care au pornit mai departe experiențele artistice novatoare ale sculptorilor secolului al XX-lea.

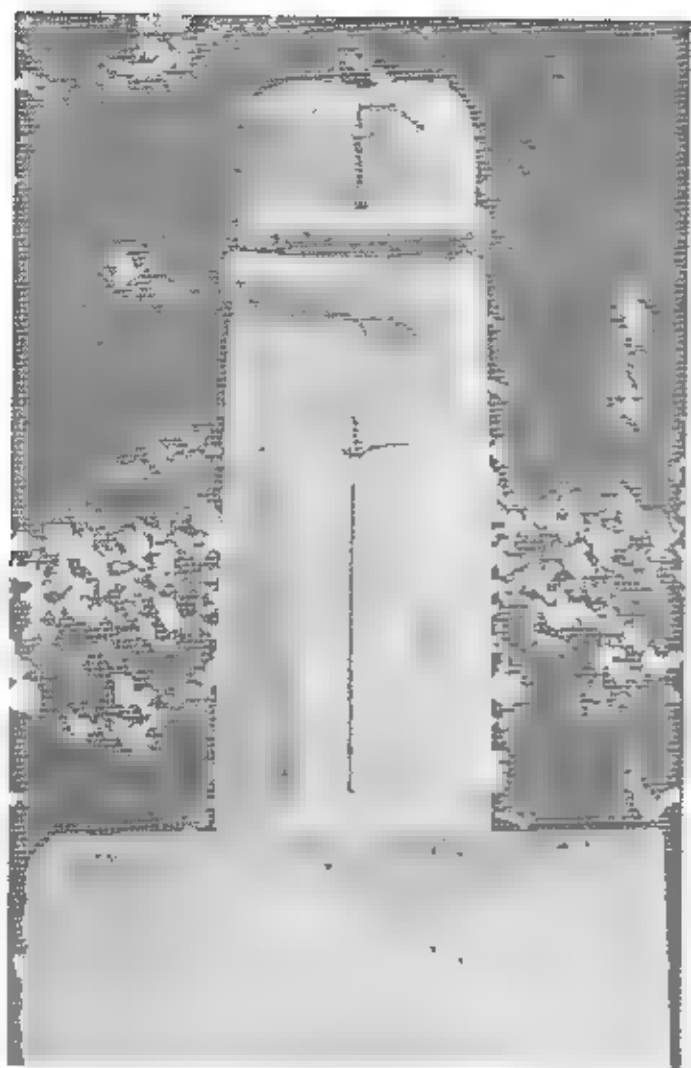
Când în 1904 Brâncuși a plecat în lungă călătorie din București către Franța s-a oprit în capitale importante ale Europei, rămânând o perioadă la Munchen pentru a frecventa atelierele Academiei Regale de Belle Arts. Ajuns la Paris, Brâncuși pășește foarte curând în cartierul Montparnasse, atelierul său devenind centrul întâlnirilor artiștilor reprezentativi în avangarda parizienă. Destinul lui Brâncuși s-a deslășuit în un el însuși al descifrării forței geniului său creator al mișcărilor lăunice dar continue ale ascensiunii decantării spirituale și creatoare. Primii ani ai actului vital parizienesc al Brâncuși au înscris afirmarea capodoperelor de început: *Rugămintea*, *Canonomia*, *pământului* și *Săruturi*. Triada cristaliza evoluția către sinteza figuratului interpretat, sub marea forme de la mimesis la geometria în spațiu. Noutatea viziunii anula orice reper premergător al tradiției. Cu fiecare lucrare cu fiecare an creștea eliberarea din figurativul recognoscibil și decantarea către abstractizare se manifestă cu tot mai mare dezinvoltură.

Vom parcurge etapele evoluției operei lui Brâncuși modificările morfologice ale lucrărilor create de sculptor în Franța, respectiv în perioada 1907-1957.

În 1907 Brâncuși crea *Săruturi* sinteză a aspirației sculptorului către formele esențiale. De astă dată volumul s-a transformat în unică formă. Pentru întâia dată în sculptura europeană modernă, sculptura se esențializa în corp volumetric, devenea sculptură de tip monodimensională, aceeași măsură, ansamblu și volum. Paralelipipedul conceput de Brâncuși săvârșea sa tul în revoluția gândirii plastice moderne a secolului al XX-lea. În următorii ani formele ovoidale și sferice își fac apariția în reluări tot mai simplificate până la epurarea lor extremă. Brâncuși a ajuns la forme axiomatice, la volume geometrice desăvârșit spațiale. Ovoidul (*Muza adormită*, bronz polisat, 1910), *Sculptura pentru orbi*, 1920, marmură, *Începutul lumii* 1924 (bronz) sfera (*Prometeu* 1911 marmură) cilindrul (*Tors de băiat* 1916 lemn de arțar), conul (*Vrăjitoarea*, 1916, lemn), poliedrul (*Coloana fără sfârșit*, 1937, fontă metalizată) au pătruns în lumea formelor sculpturale, ele intrând, în același timp, însușirile de volume esențiale și de forme primordiale.

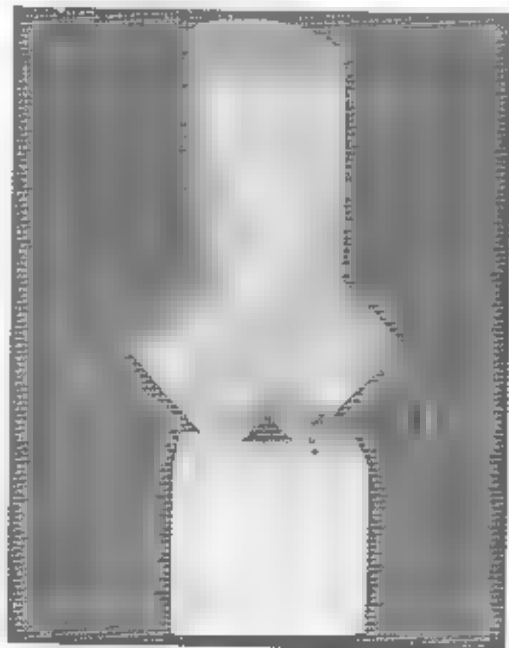


Brâncuși. *Regele regilor*



Brâncuși. *Sărut*. Cimitul Montparnasse, Paris

Brâncuși. *Tors de băiat*



Brâncuși atinsese un capăt al acei cunoașterii. Esențialul era împlinit în plan teoretic și practic. *Sculpturalul și spațialul*, concepte caracteristice sculpturii au dobândit viață de esențialitate. Brâncuși a construit o gramatică pe astăzi deopotrivă animată de simbolica ideilor filosofice. Abstractizarea formelor atinsese performanța cea mai înaltă: prin păstrarea conținutului filosofic și a expresiei vieții.

De la *Nou născut* prin evoluția către *sculpta Dominus* și *Pogon* și *sculpta Cocoy* sau *sculpta Pasarea* până la *Ansamblu de la Targu Iuz* geometria a atins maximele de sinteză formală și maximele de puritate și de noblete a expresiei.

Așa Fidius, Michelangelo-Bourdelle, Brâncuși înscriu sensul ascendent al descifrării secretelor sculpturii și al misterului expresiei artistice, al vieții și spiritului formei.

Locul de pârnie al sculpturii moderne, ocupat de Brâncuși s-a definit an după an, expozitie după expozitie. Recepția modernității operei lui începu în Statele Unite încă din 1911, cu ocazia etei din fotoreproducerea, executate de Edward Steichen, după esențiala operă a lui Brâncuși și apoi în 1913 cu participarea la expoziția de la New York „Armory Show” care aducea în atenția publicului și criticilor de artă la Chicago, Boston și Londra. În anul următor sculptorul expune în New York, Chicago, Paris și la Bienala de la Veneția.

Scandalul senzațional declanșat în 1926 de procesul intentat de Brâncuși vamei Statelor Unite l-a consolidat faima mondială și a consacrat prin estetică nouă a căror forță a învins legea și a obligat-o să-și plece fruntea. Critici, artiști și editori, directori de muzee s-au angajat în apărarea lui, cu recunoașterea și cu ignoranța reprezentativilor newyorkeze. A doua și a treia expoziție personală a lui Brâncuși deschise în America participându-le în următorii ani la expozițiile din Europa și Statele Unite l-au adus recunoașterea internațională. Prezența operelor sculptorului în expoziții organizate în mari orașe ale Americii a făcut cunoscută și apreciată viziunea originală a sculptorului. În 1933 Marcel Duchamp îi organizează la New York cea de-a treia expoziție personală. În anul următor Brâncuși expune la Bruxelles, la Palais des Beaux Arts, împreună cu Picasso, Klee, Miro și Kandinsky. În 1936 la expoziția „Art of Today” organizată la *Albright Gallery* din New York, expoziție în care au figurat opere ale sculptorilor Calder, Giacometti, Lipschitz, artistul român a fost apreciat ca cel mai mare sculptor al erei moderne (the greatest sculptor of the modern era).

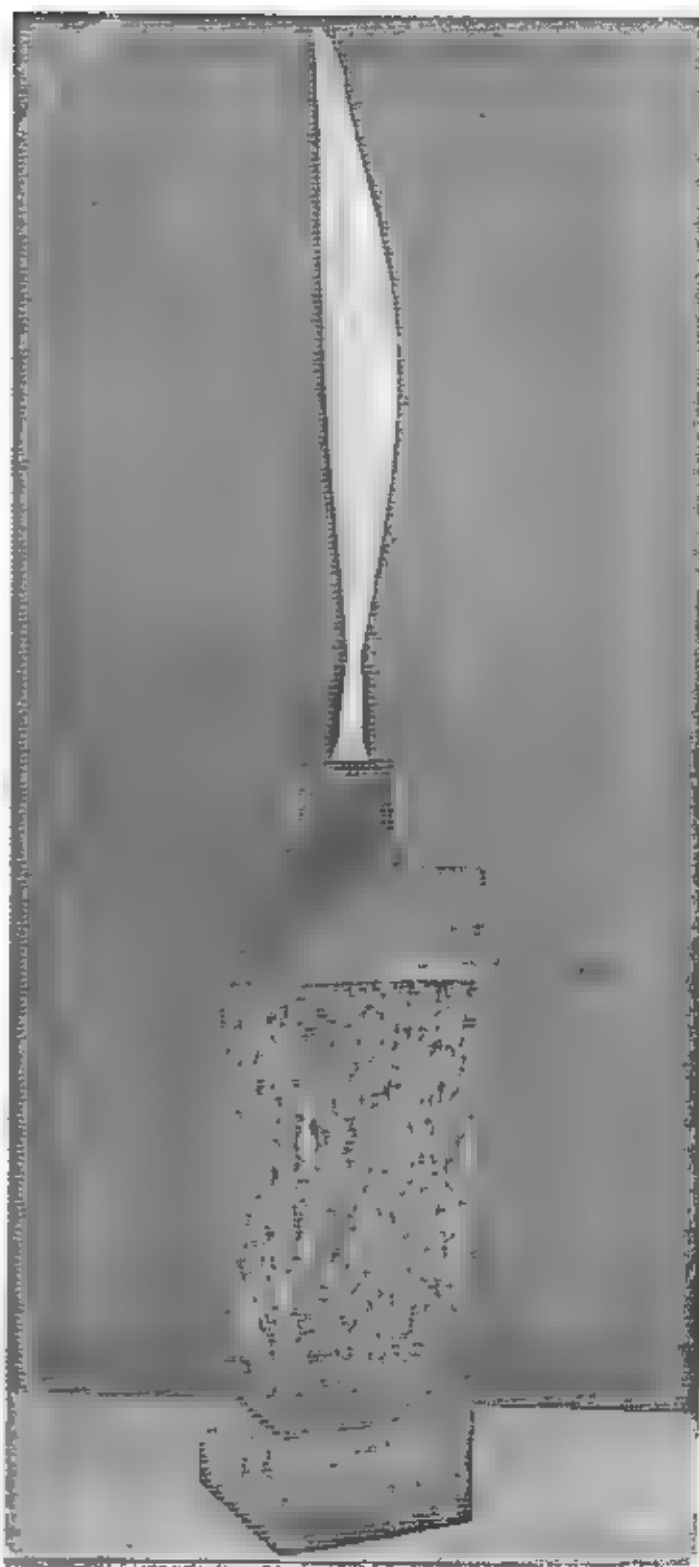
După cel de-Al Doilea război mondial, cu fiecare expoziție, prestigiul și celebritatea sculptorului au crescut, Brâncuși continuând să adauge creației de până atunci noi capodopere. Anul 1940 a înregistrat prima versiune în lemn a lucrării *Broasca țestoasă*, iar în 1943, a doua versiune. *Cocoșul*, ultima sa lucrare s-a încheiat în 1949.

În 1954, un număr de 19 lucrări ale sculptorului aparținând colecției Arensberg a trecut în patrimoniul Muzeului de artă modernă din Philadelphia cu indicația de a fi permanent expuse. În anul următor la Muzeul S.R. Guggenheim a fost deschisă o retrospectivă a artistului reunind 59 de sculpturi și 10 desene și gwașe pentru ca această expoziție de la New York să se redeschidă la Muzeul de Artă din Philadelphia.

Lucrările din bronz aflate în atelierul din Paris au devenit mai luminoase și mai strălucitoare datorită șlefuirii lor zi de zi de către artist sau de un angajat special. Ansamblul lucrărilor din *Impasse Ronsin*, donat prin testament statului francez, a fost propus de Brâncuși să figureze în cadrul Muzeului Național de Artă Modernă. După moartea sculptorului (16 martie 1957), André Malraux, ministrul de stat însărcinat cu afacerile culturale, a inaugurat în sălile Muzeului Național de Artă Modernă din Paris atcherele reconstituite ale marelui sculptor.

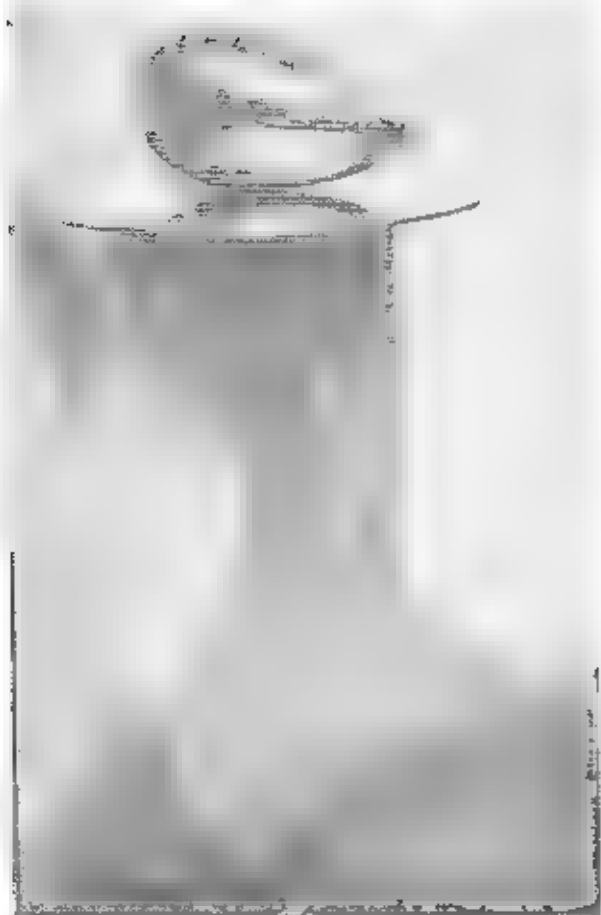
Brâncuși a fost o personalitate fascinantă prin geniu, simpatie și înțelepciune, prin forță biologică, originalitate și disciplină a muncii. Apollinaire, Marcel Duchamp și Modigliani, Fernand Leger, A. Gleizes și Metzinger, G. Duhamel, Ch. Vildrac, André Gide, Paul Valéry, Ezra Pound, James Joyce au fost numele avangardei artistice montparnassienne care i s-au alăturat cu admirație omagîindu-l genul.

Despre semnificațiile și valoarea operei și personalității lui Brâncuși, teoreticianul și profesorul Jean Cassou scrie în prefața volumului consacrat sculptorului. „Germenele, oul, trunchiul, zborul, somnul, sărutul și numărul, toate cauzele universului se regăsesc, identice lor însele, în cauzele operei de artă și în figurile pe care artistul le ordonă pietrei și metalului. Niciodată, în mâinile nici unui sculptor, sculptura nu s-a apropiat de o atât de desăvârșită reprezentare a esențelor”.



Brâncuși. *Pasăre în spațiu*

Mit și realitate, operă și personalitatea lui Constantin Brâncuși înscriu în cultura contemporană repere estetice, morfologice și filosofice care au desemnat orizonturile gândirii plastice ale lumii secolului al XX-lea, aspirațiile și tendințele ei superlative.

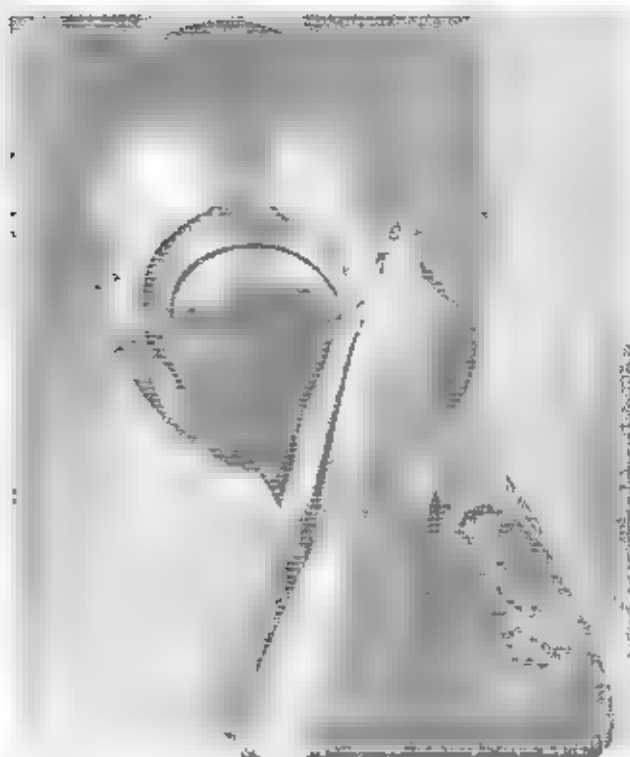


Brâncuși. *In aer* (în zbor)

MAREA GENERAȚIE GLOBALIZAREA CONCEPTELOR MORFOLOGICE

MOORE, GIACOMETTI, CALDER

Ceea ce au însemnat Florența și Roma pentru art și pentru artiștii europeni de-a lungul multor secole a însemnat Parisul pentru artiștii epocii moderne. Sosii de pretutindeni, grupați pe afinități artistice și prieteni tineri, au găsit în capitala artelor mult răvnită libertate. Cartierul Montmartre, sediul impresionistilor, a fost părăsit de artiști în primul an al secolului al XX-lea pentru cartierul Montparnasse. Boema și avangarda și-au consumat pătimașele destine în Montparnasse în modestele ateliere și în aerul înfierbântat al spiritelor contradictorii din cafenelele devenite mai târziu celebre. Aproape că nu există artist al epocii care să nu se fi înmuresmat de atmosfera liberă a cartierului Montparnasse. Cei mai mulți au înscris în cultura universală a secolului viziuni, concepții, opere originale care constituie astăzi orgoliul spiritualității universale. Ruși, lituanieni, români, americani, italieni



Brâncuși. *Mademoiselle Pogany*

sau japonezi vor construi un nou mod de a gândi, în planul culturii.

Multimea talentelor manifestate în sculptura universală a secolului include personalități remarcabile de rangul unor Pevsner și Naum Gabo, Germaine Richier și Max Ernst, Gargallo, Arp, Laurens și Lipchitz, Archipenko, Duchamp-Villon și Zadkine, Marino Marini, Manzoni și Lardera.

Spațiul ne obligă să ne restrângem la analiza doar a sculptorilor a căror creație a înrăurit creația generațiilor de sculptori de pretutindeni.

Printre numele de vârf ale sculpturii secolului al XX-lea, făuritoare de noi modalități morfologice și stilistice, se numără cele ale lui Henry Moore, Alberto Giacometti, Alexander Calder.

MOORE

Monumentalitate și spațial

Henry Moore (1898-1990) personalitate de rîscruce în evoluția sculpturii universale a secolului al XX-lea, este creatorul unei opere ale cărei principii au stabilit rigori morfologice complementare celor precedente. Problemele noi aduse de Moore în sculptură au evoluat pe firul arhitectonic formelor



Henry Moore *Figure 5* 1944



Moore, *Figura în repaus*

mas ve și al dramaticului dialog dintre plin și gol. Studiile după capodoperele antice aflate în British Museum din Londra și în muzeele europene, schițele și desenele realizate după monumentele din Franța și Italia, revederile trântite în fața sculpturii Renașterii, a operelor florentine ale Quattrocento-ului și îndeosebi ale sculpturilor lui Michelangelo au asigurat artistului englez înțelegerea complexă a *forme* în sculptură. Extraordinara șansă de a putea studia în muzeul din Londra capodoperele lui Fidias, de a le putea revedea la intervale de timp și a medita astfel asupra unor noi repere, a reveni asupra lor la etape diferite ale înțelegerii *forme* și spațiului, consemnează linile de forță ale mișcării și cristalizării artistice a personalității lui Henry Moore. Lucrări realizate de sculptor la diferite intervale de timp mărturisesc puternica influență primită prin lecția operei lui Fidias despre ritm plastic și fluiditate a drapajului. Lucrări ca *Fecioara cu pruncul* (1943-1944, piatră), *Grup de familie* (1946, bronz), *Tors drapat* (1953, bronz) și variante pe aceste teme vădese ecourile lecției grecești și ale asimilării acestora de către Moore în viziune personală. *Figura în repaus* UNESCO Paris soluționează în cheie modernă problema spațialului fidic. Moore face

trimiteri la structura spațială a lui *Dionisos* sculptat de Fidias și etalat la British Museum în sala destinată sculpturilor *Parthenonului*. Lucrări de debut precum *Mama și copilul*, *Capul unei tinere*, *Tors reclinată* în anii 1922-1923, iar apoi în anii următori compoziții cioplite în piatră și marmură cu subiecte revădând tema maternității și a portretelor au adăugat preocupărilor lui Moore de până atunci figurile așezate și formele șerpuitoare sau chipurile expresioniste.

Evoluția conceptului de arhitectonică a volumului a marcat în anii '20 opere inspirate de sculptura mexicană veche. De la volumele compacte geometrizate și delimitate sintetic (*Mama și copil*, 1924-25), interpretarea sculptorului va tinde către figurativul volumelor masive și pline articulate în convexități și concavități, în creșteri și descreșteri ale materiei în spațiu (*Fecioara și pruncul*, 1943-44). Immediata perioadă a adus ca noutate în grupurile de familie (*Doi femei stând*, 1945, *Grup de familie*, 1945-49) intervenții de tip expresionist, chipurile umane ale compozițiilor primind desfigurări evocatoare ale urmărilor de la Hiroșima. Obsesive războaiului, cu puternic caracter de duritate și de agresivitate, sunt vizibile în bronzuri (*Cap cu cască*, subiect reluat în ma-

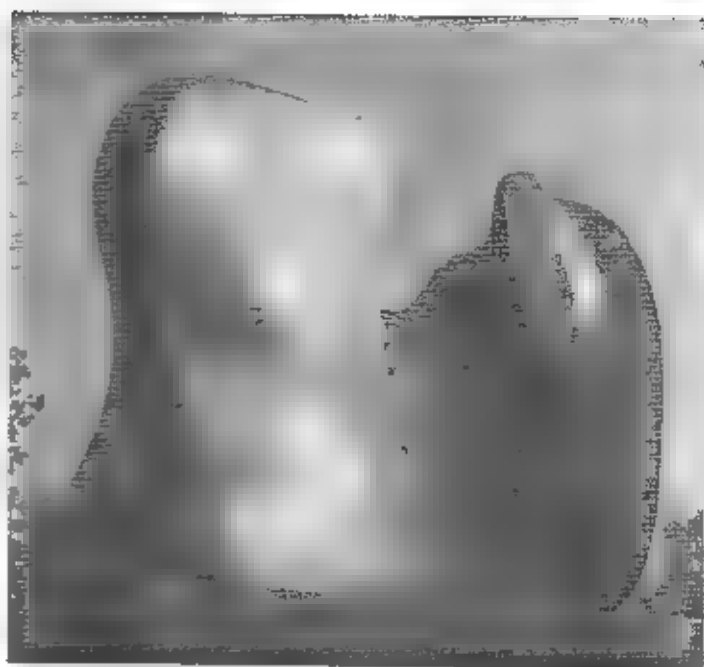
multe variante, *Războinic murind* 1956-57), imagini persistente până prin anii '60 (*Cap Ciclop*, 1963).

Anii '50 au caracterizat opera lui Moore prin aspirația sculptorului către decantațiile nonfigurative, către viziunea contorsionată a materiei, a dialogului dramatic dintre plin și gol. Lucrări ca *Figură în repaus* (reluată în nenumărate variante și tratată în diverse materiale, în lemn de ulm, travertin și bronz), *Figură în repaus, articulată în două forme* (1966, travertin roșu) sau *Figură în lamă de cuțit* (1961, bronz), rezultat al complicatei probleme de punere în spațiu a structurii torsionate, punctează axele cardinale ale ascensiunii complexe a artistului, sinteza estetică spre care a aspirat întreaga viață Henry Moore, anume arhitectonica formei și spațialul ei, expresia monumentală și grandoarea sentimentului.

Printre capodoperele sculptorului sunt de amintit *Regele și regina* (1952-1953, bronz), *Războinicul cu scut* (1953, bronz), *Războinic murind* (1956-1957, bronz) și *Figură în repaus* (1957, marmură-travertin, UNESCO, Paris), precum și variante ale *Figurii în repaus*, în două sau în trei piese. Cele mai multe opere realizate în bronz sunt prezente în diferite orașe ale lumii și pe diferite continente.

Viziunea expresionistă a lui Henry Moore, înfrântă cu sensuri simbolice ale stilisticii suprarealiste a operei unui Max Ernst sau Ives Tanguy, copleșește în primul rând prin tensiunea dramatică și prin monumentalitatea formelor și ansamblului.

Materia spațială plonjată în plinuri și goluri, asemănătoare cu trunchiuri umane mutilate sau cu structuri ale fosilelor, imaginarea formelor figurative sau nonfigurative sunt animate de sentimentul grandorii naturii și universului. Fantezia și viziunea biomorfismului unor sculptori și artiști ca Moore, Hans Arp, Barbara Hepworth sau Juan Miró au înflorit universul imagistic al sculpturii secolului. Interpretarea, aproape abstractă, inspirată din elementele lumii naturale, incluzând rocile, plantele, apa, zăpada, copacii, anatomiele umane și animale, organismele microscopice și chiar planetare, dezvoltă quasi-abstract forme evocatoare ale lumii organice, apreciate ca "biomorphe".



Moore. Două forme în tăș de cuțit

Moore evocă vertebre, oase ale fosilelor preistorice, pietre, creșteri și descreșteri ale reliefului natural. Într-o situație simetrică, biomorfismul și fantezia din sculpturile lui Moore fac „pendant” cu Suprarealismul lui Miró, cu opere precum sculptura în bronz, intitulată *Pasărea lunară*, imagine care intrigă și stimulează visul, imaginația și creația fantastică în forme fabuloase.

Moore, asemenea artiștilor suprarealiști, a introdus ideea fuziunii și combinării surselor dispartate, crearea fantasticului și integrarea unor forme hibride. Ceea ce este extraordinar în discursul estetic al operei lui Moore și copleșește determinând admirația este respirația grandorii ansamblului, sentimentul recreării formelor originare ale universului.

Operele sculptate de Henry Moore construiesc corelarea volumelor masive cu materia, masa și gravitația, corelarea conceptelor de spațiu fizic și spațiu virtual. Dialectica dintre plin și gol, materie și non-materie, definește sculpturile lui Henry Moore ca artă a volumelor în conflict cu forța dimensiunilor infinite ale spațiului.

Marca personalitate a sculptorului englez a marcat traseele evoluției artei volumelor pe făgașul monumentalului arhitectonic și al performanțelor spațialului.

GIACOMETTI

Spațiul metafizic

Alberto Giacometti (1901-1966), elvețian de origine, a primit primele informații și pregătiri artistice în familie, tatăl său fiind pictorul Giovanni Giacometti. Născut în sudul Elveției, sculptorul va fi marcat de atmosfera artistică trăită în familie și de prezența tatălui său, alături de care va vizita Italia, în primii ani ai tinereții. Studiile libere efectuate la Roma și Florența, iar apoi la Paris au fost completate în atelierul sculptorului Alexandre Archipenko și la

Academia de artă *La Grande Chaumière*, cu Antoine Bourdelle. Contactele cu lumea artistică a cartierului Montparnasse, colaborarea și participarea alături de artiști suprarealiști pregătesc apariția operelor lui Giacometti în viața artistică pariziană, sculpturile fiind etalate în prima sa expoziție personală din 1932. Doi ani mai târziu Giacometti se află la New York cu o nouă expoziție personală despre care Andre Breton se exprimă elogios în câteva articole dedicate sculptorului.

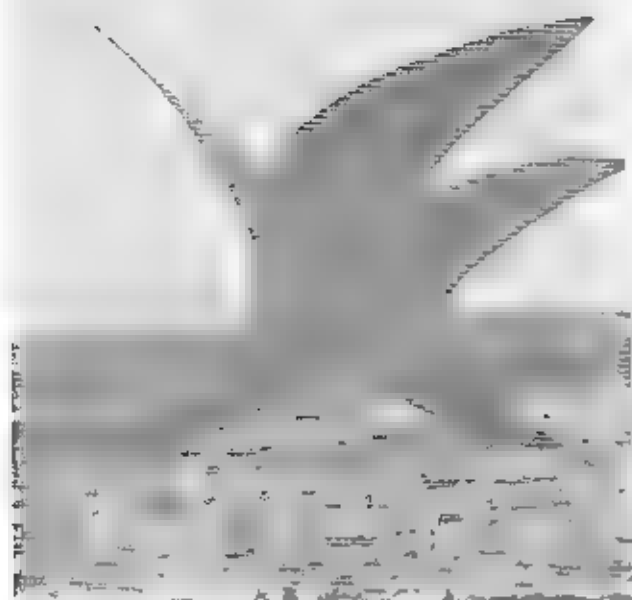
Estetica Suprarealismului a influențat viziunea sculptorului ani de-a rândul, iar adăugirea sa la principiile grupării artistice i-a asigurat participările la expozițiile suprarealiste până în anul Primului război mondial. Plecarea în Elveția în timpul războiului va fi urmată de revenirea la Paris în 1945 când viziunea artistului formulează originala interpretare a „figurilor alungite”. Anii următori, bogat animați de numeroase expoziții și participări în viața artistică, franceză și americană, îl impun în plan internațional pe Giacometti printre figurile remarcabile ale sculpturii.

Opera sculptorului elvețian poate fi analizată din două unghiuri, prima parte a creației până în 1925 în care influența Suprarealismului și Dadaismului i-au definit ca adept al folosirii formulei obiectuale și a structurilor axiale geometrice caracterizate prin ritmica și strania inscripție filiformă și, a doua etapă, desfășurată după 1925, până la moartea artistului, etapă definită prin viziunea sculpturilor filiform-verticale, ecouri ale morfologiei etrusce din Antichitate.

Morfologie restrâns la verticalitatea axială în această a doua etapă a creației, Giacometti impune o interpretare originală în planul expresiei artistice. O tipologie umană, pătrunsă de transa metafizică, metamorfozează fizionomiile ca pătrunse de fior, magnetic al chemării ființei umane spre tărâmurile aflate în afara realităților concrete. Orizontul spiritual al artei metafizice a lui Giacometti, materia macerată a firilor metalice ale structurilor scheletice amintind de ființele prinse sub lava Vezuviului pompeian, se întrunesc în acordul stilistic modern al traseelor *Suprarealismului* și *Picturii metafizice*, în viziunea stranie și misterioasă a dialogului spiritului artistic cu lumi aflate în afara vizibilului.

Alberto Giacometti. *Bărbul mergând*





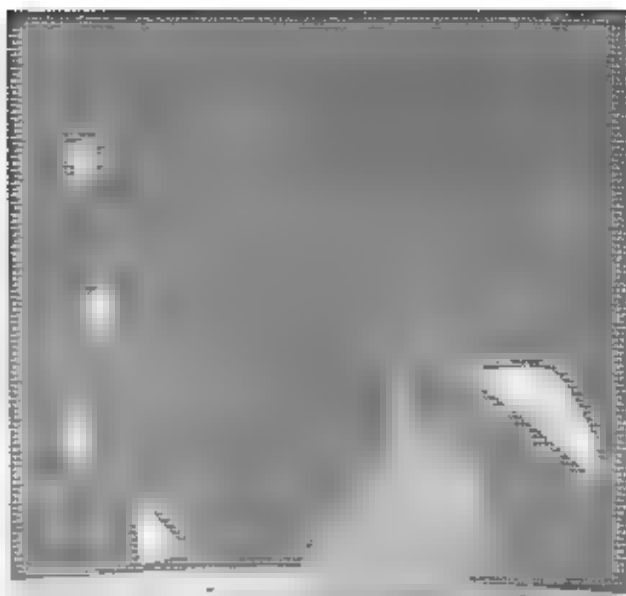
Alexander Calder. *Tricuspida*

CALDER

Sculptura nonfigurativă. Stabile și mobile

Alexander Calder (1898). Originea americană a sculptorului și structura sa nonconformistă, spiritul cercetător dublat de spiritul tehnic l-au definit pe Calder printre inovatorii îndrăzneți ai morfologiei și seriantelor sculpturale secolului XX.

După studii de inginerie (1915-1922), Calder a lucrat ca inginer în proiectare și cercetare a dierilor Companiei de asigurări în diferite orașe din SUA. În anul 1922-1924, preocupat de artă, Calder se află printre studenții din New York pentru ca apoi, în 1926 să se afle în Paris în cartierul Montparnasse la Academia de Artă *Le Centre d'Art Moderne*. Atmosfera abundenței marcată de spiritul liber al atmosferei artistice din cartierul boemei pariziene. Printre primele lucrări remarcabile Calder elaborează două tipuri de structuri: în trei grupuri în *Sculpturi Mobile* și *Sculpturi Stabile* (numite astfel de Marcel Duchamp și respectiv de Hans Arp). Problemele noi abordate de Calder au creat sculptura orizontului unui nou spațiu plastic. Mișcarea *Mobilelor* lui Calder răspunde sensurilor tehnologiei secolului al XX-lea, intervenției tehnice înfrățite cu „regnul mecanic” caracteristic epocii



Calder. *Mobile*

Acoperite cu tonurile pure ale culorilor primare: albastru, roșu, galben, metalele lui Calder se desfășoară fie implantate asemenea arborilor în pământ, fie ca vegetații suspendate de un ax. Problema nouă introdusă de Calder încă din anul 1930-1932 în structura axială a fost mișcarea fizică a sculpturii, deplasarea fizică a materiei în spațiu. *Mobilele* sale sunt asemănătoare unor balanțe cu brațe extensibile, la capetele cărora semnele – în formă de palete sau de sfere – primesc atât direcție spațială, la cea mai ușoară adiere a curenților de aer. Aspirația lui Calder primea formă concretă. Drumul traversat de arte o dată cu sugestia mișcării în pictura futuristă evolua spre concretețe obiectivă în mișcarea fizică, propriu zisă, a sculpturii mobile. Realizările lui Calder deschideau orizontul experimental al sculpturilor elvețianului Jean Tinguely sau către formulele cinetismului performant al atâtor sculptori înfrății cu tehnologia contemporană.

Viziunea tonică și optimismul, degajate de ansamblurile construite de Alexander Calder, aspectul festiv al sculpturilor sale, monumentale sau fragile, vestesc dimensiunea noului și a inventivității, unele dintre căile cercetării și afirmării libertății maxime de exprimare a creației artistice a secolului al XX-lea.

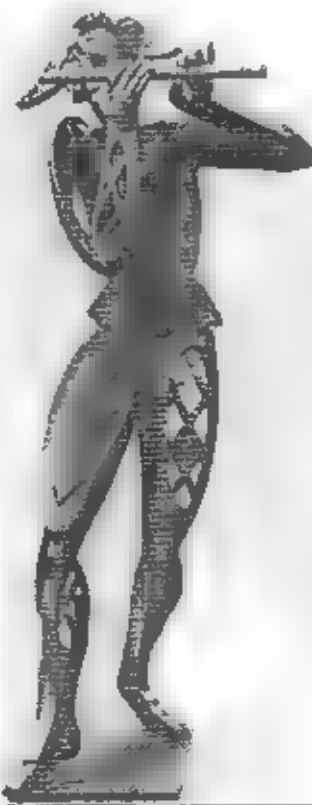


Ivan Meštrović. *Indian cu arc*



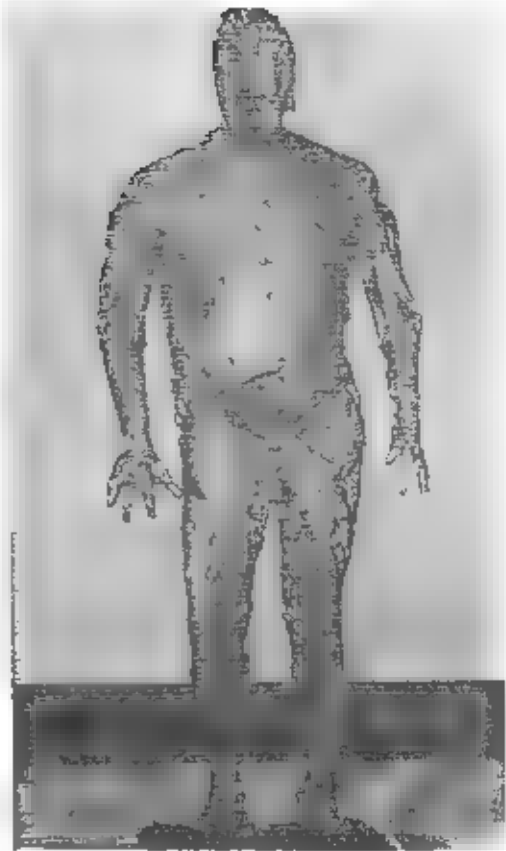
Marino Marini. *Cavaler*

Umberto Boccioni. *Unică formă cu continuitate în spațiu*



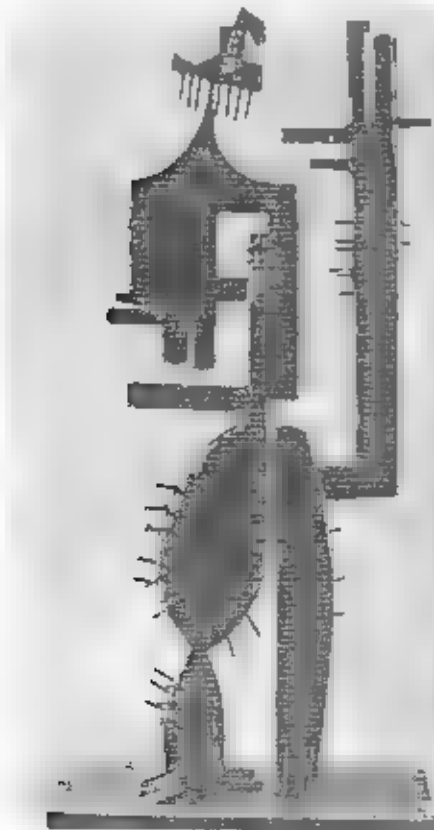


Raymond Duchamp-Villon. *Marele Cal*

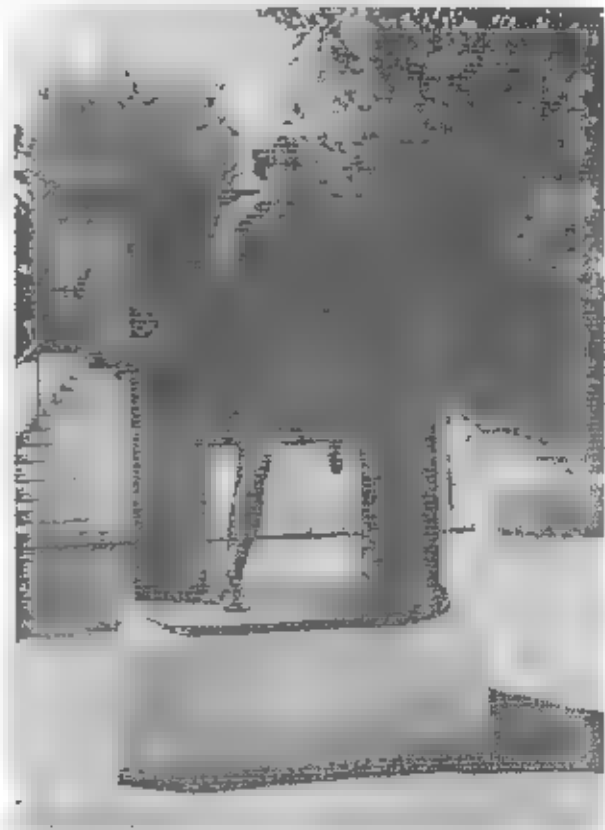


Germaine Richier. *Fortuna*

Juho Gonzales. *Omul cactus*



Jean Ipousteguy. *Poarta*

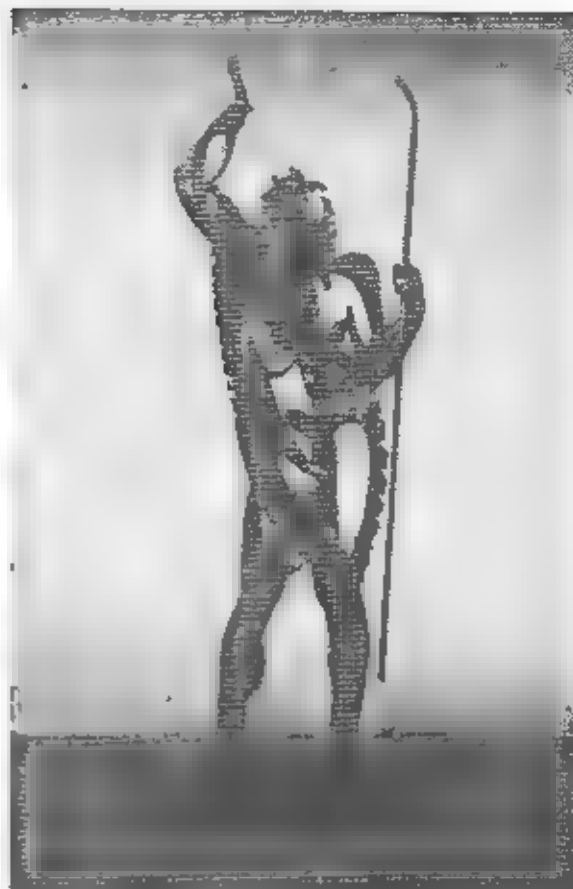




Alexandre Archipenko.
Femeie mergând



Ossip Zadkine.
Femeie cu evantai



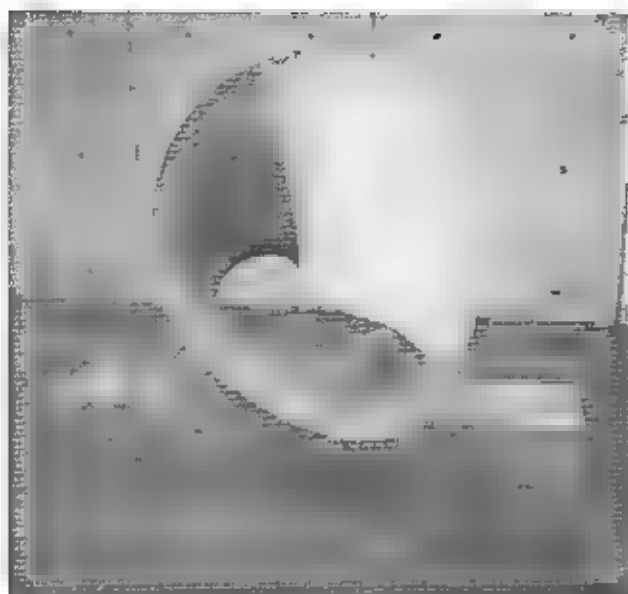
Pablo Gargallo. *Ioan Botezătorul*

Henri Laurens *Marea muzicantă*



Alberto Giacometti. *Quadrige*



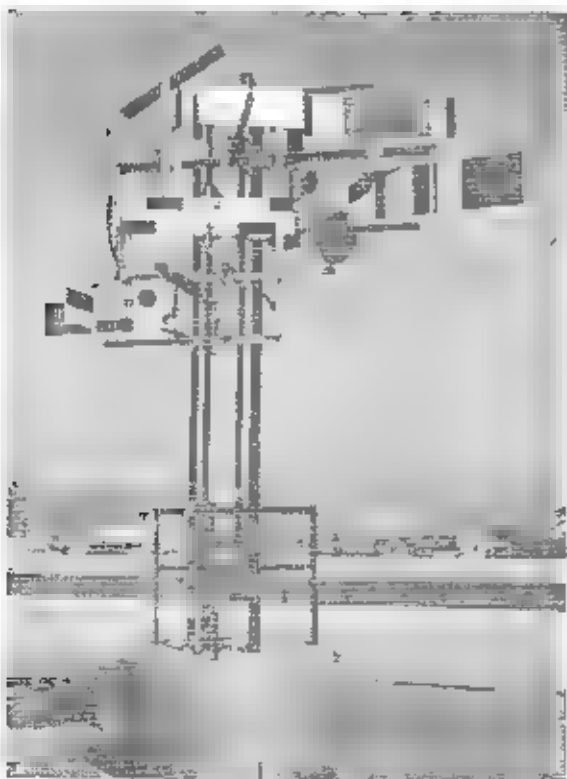


Max Bill. *Random control*



Jacques Lipchitz. *Câineci magice*

Nicolas Schöfer. *Cyp I*

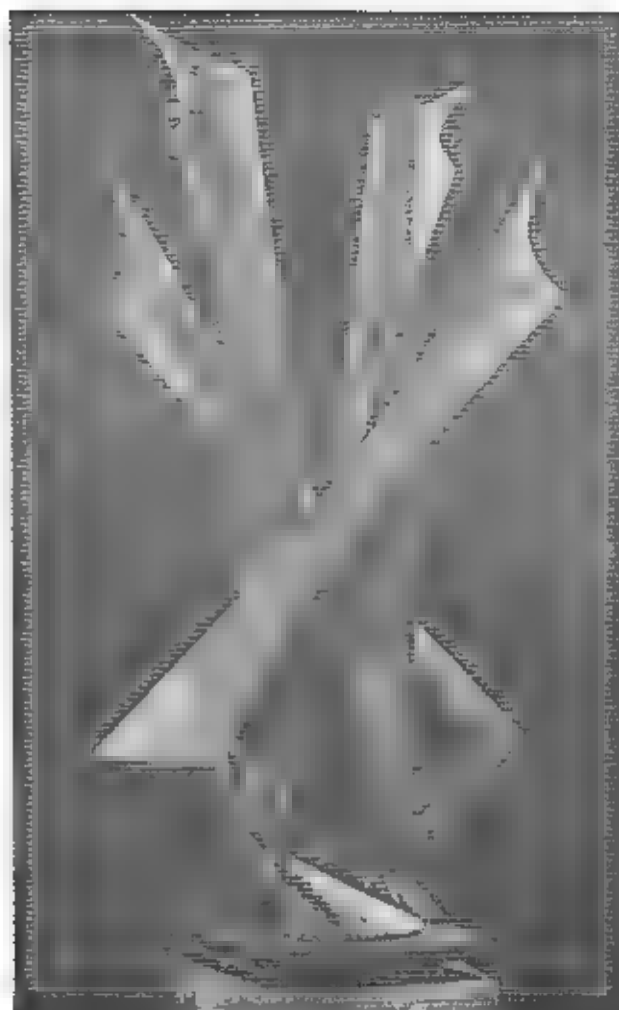


Berto Lardera. *Dansatorul*



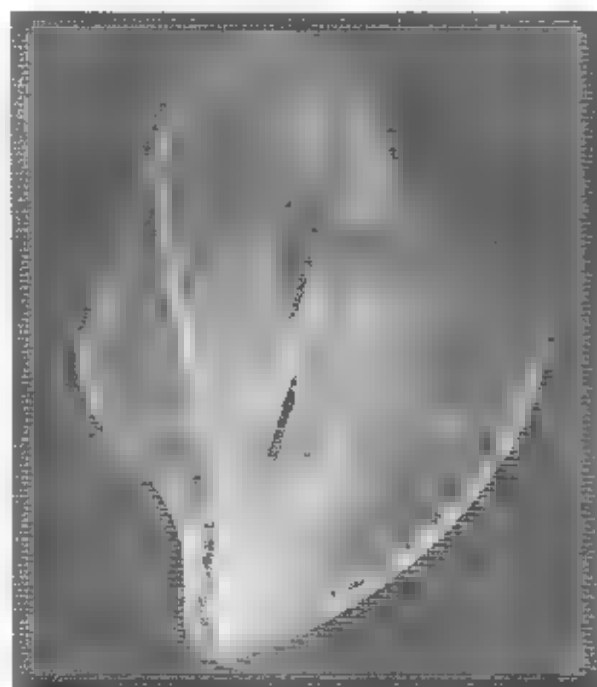


Jean (Hans) Arp. *Tors*



Antoine Pevsner. *Cotoana păcii*

Naum Gabo. *Construcție liniară în spațiu nr. 2*



Vladimir Tatlin. *Proiect de monument internațional al II-lea*



PICTURA SECOLULUI AL XX-LEA



Henri Matisse. Lăuta

CURENTE ESTETICE IN PRIMELE DECENII FAUVISMUL

Umătoarea apreciere făcută de Maurice Denis în 1890: „Un tablou – înainte de a prezenta un cal de bătaie, un nud sau orice subiect anecdotic – este esențialmente o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine” a avut un destin strălucit câțiva ani mai târziu o dată cu pictura *fauve*.

Apărut în pictura franceză la începutul secolului a. XX.-lea, Fauvismul s-a conturat ca mișcare artistică inovatoare a problemelor culorii. Numele a fost dat pictorilor care se foloseau aproape exclusiv de tonuri pure. Grupajul la *Salonul de Toamnă* din 1905 în jurul lui Matisse (primul dintre pictorii francezi care a folosit aceste modalități ale colorismului), pictorii „*fauves*” (Derain, Rouault, Marquet, Camoin,

Manguin, Vlaminck, Van Dongen, Puy, Ericasz, Valtat, Kandinsky și Jawlensky) eliminau din pictură modelul bazat pe lumină-umbră și pe măsura spațiului produsă de folosirea clar-obscur-ului. Fiecare pictor cu ajutorul propriilor mijloace, urma același principiu al acordării tonurilor primare și binare, aplicate *a plat*. Viziunea personală se comunica original datorită temperamentului și sensibilității proprii, diferențiate de la un artist la altul.

Numele insultător de *fauves* a fost dat de criticul Louis Vauxcelles, șocat de contrastul puternic existent între clasicismul unor sculpturi în bronz prezente în expoziție și picturile șocant colorate, etalate în aceeași sală. „Donatello parmi les fauves”, tradiția în mijlocul fiarelor sălbatice, traducea strigătul scandalizat al criticului francez și, curând, al opiniei publice, derutată de noul colorism al picturii.



Henri Matisse. *lux, Calm și voluptate*. Musée d'Art Moderne, Paris



Salonul de Toamnă din 1905, întâmpinat de injuriile incendiare ale presei, primea reproșurile criticii fixate asupra efectelor șocante ale culorilor

Ignorând aparent legile picturii, artiștii fauves sfidau, de fapt, principiile tradiționale o dată cu folosirea colorismului spectral

Fauvismul s-a definit ca o orientare morfologică și stilistică inovatoare a picturii. Fauvismul nu a fost o școală, ci un curent artistic. Manifestat ca etapă superioară față de cuceririle picturii impresioniste, Fauvismul a reprezentat un moment de apogeu al evoluției colorismului european. Apreciat de Jean Cassou ca un adevărat „14 Iulie” al culorii, Fauvismul a fost momentul extraordinar al revendicării autorității culorii ca principiu cardinal al picturii

Evoluția subterană a colorismului, univers esențial al picturii, a absorbit energia creatoare datorată școlilor de pictură europeană într-o istorie a acumulărilor treptate și salturilor produse de marii artiști. Delacroix esențializase cunoașterea și virtuțile colorismului în pictură și le certificase teoretic în *Jurnalul* său. Paul Signac continuase în plan teoretic firul înțelegerilor, formulat în micul tratat de culoare intitulat „De la Eugène Delacroix la neoimpresionism” (1899). Emanciparea culorii traversase eroic, marea aventură a ignorării aprecierilor oficiale prin colorismul Impresionismului, Neoimpresionismului și Postimpresionismului. Cuceririle dobândite de pictorii fauves vor împinge rolul culorii la tensiunea supremă.

➤ *Ce a adus non pictura fauve?*

Folosirea paletelor spectrale, exaltarea pigmentară maximă, reglată de echilibrul cantitativ și calitativ al tonurilor pure, exaltarea reciprocă prin complementaritate și prin raporturi calorice constituie caracterele definitorii ale colorismului picturii fauve.

Tonul pur al culorilor primare (roșu, galben, albastru) și al culorilor binare (orange, verde, violet), neamestecate pe paletă, asigură armonii contrastante. Suprafața de culoare este aplicată *à plat*, respectiv în *plajă egală ca intensitate*. Tratată bidimensional, suprafața de culoare este nemodulată, nevibrată, iar sugerarea volumetrică a formei este eliminată. Perspectiva geometrică renascentistă este înlocuită cu perspectiva afectivă generată de intensitatea tonală a culorilor și a acordurilor cromatice. Noile repere estetice revoluționau fundamental etapele colorismului european

Înzestrat nativ pentru culoare, pictorul fauve își comunică distinct sensibilitatea artistică pe calca ingeniozității și fanteziei coloristice și a expresiei timbrului cromatic

Henri Matisse. *Lux, calm și voluptate*



Henri Matisse. Oameni în pantalon roșu

Principiile picturii fauve au fost exersate în exces până la epuizarea lor de către pictorii grupului în primii ani ai afirmării, orientării artistice, fiecare pictor fauve contnându-și experiențele personale, dar în permanentă relație cu izvorul inițial.

Henri Matisse (1869 – 1954) este, încă din 1905, considerat șeful *Fauvismului* datorită lucrărilor sale concepute în culori pure, contrastante, fără gradări valorice. Noutatea picturii lui Matisse a impus din ce în ce mai mult conceptul picturii bidimensionale. *Piața de câmbor egală cu intensitate* spiritul decorativ al acestora, conturile ondulate în arabesc al culorilor strălucitoare, exaltate prin contrast de complementaritate, au creat o viziune coloristică profund originală. Deschizătoare de nelimitate posibilități expresive. Subiectele și temele picturilor lui Matisse



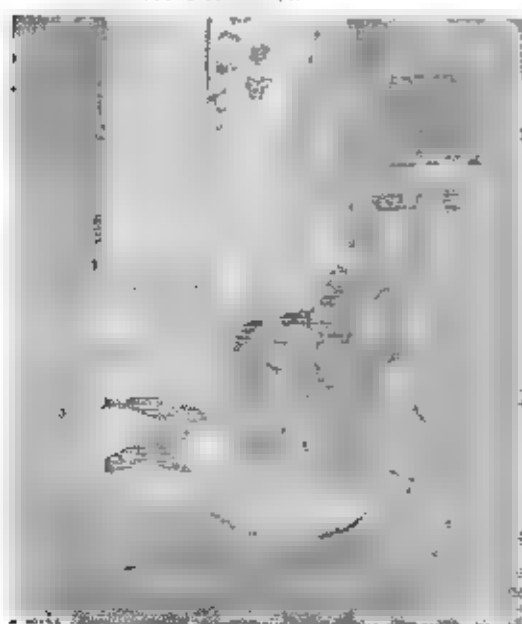
Henri Matisse. Natură moartă cu magnolie - detaliu

se transformă în pretexte estetice în favoarea bucuriilor cromatice vizuale. Pictura lui Matisse este spectacol festiv, scene coloristică și luminoasă.

Instinct și rațiune, capacitate inovatoare a universului morfologic al picturii, spirit de sinteză sunt regăsite în opera lui Matisse. Artă sa este, totodată, sursă generatoare de știință și de stimulare emoțională. Capitolul fundamental în pictură, inepuizabil univers de învățăminte, colorismul lui Matisse oferă bucurie privirii, afectului și intelectului.

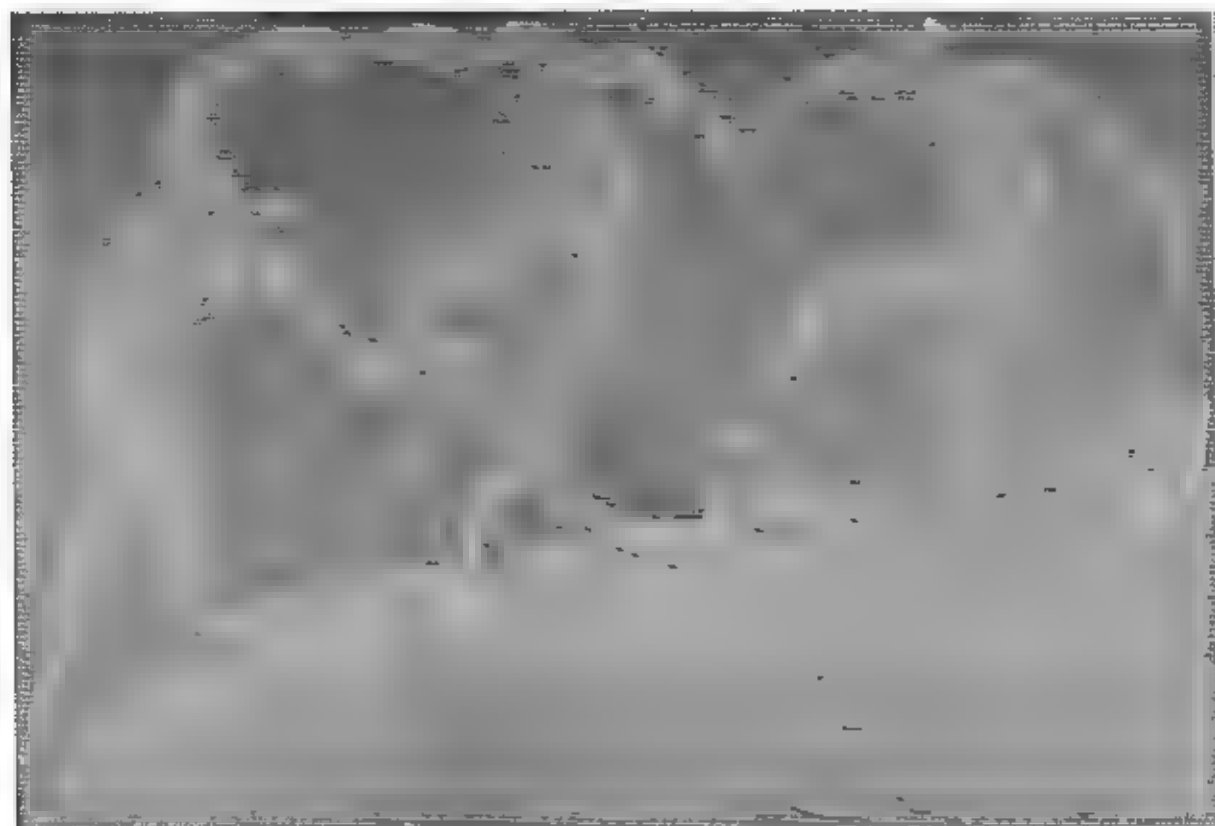
Conceptul de desen, unic prin viziune, prin datele native ale personalității creatoare a lui Matisse include perspectiva clasică, sugerarea volumului, luminii și spațiului asimilate neconvențional în ductul alert al arabescului inimitabil. Capabile să exprime tot ce se refuză observației mimetice, *racourci-urile*

Henri Matisse. Pești roșii



Matisse. Tânăra fată cu rochie albă





Henri Matisse, *Jules*. L'Amiral Sankt Petersburg

ce o mai dinamică a anatomiei umane, unghiurile de vedere în perspectivă pluriooculară, răsturnări sau planuri perspective japoneze sunt puse de acord cu sugestiile realizate de undele și curbele liniei și cu splendoarea incizurilor inegale ale grafiei. Spațiul este reconstituit prin multiplele efecte ale *racourci*-urilor combinate.

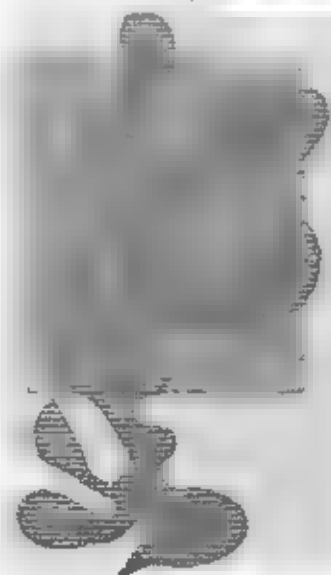
Cu trecerea timpului, autoritatea măiestriei lui Matisse s-a îmbogățit în planul rafinamentului și al somptuoasă efectelor picturale, în aceeași măsură cu simplificarea mijloacelor de expresie.

Viziunea colorisimului său a evoluat către armonii ample, luxoase și voluptuoase, în împletirea exaltării senine cu efervescența lucidității superioare

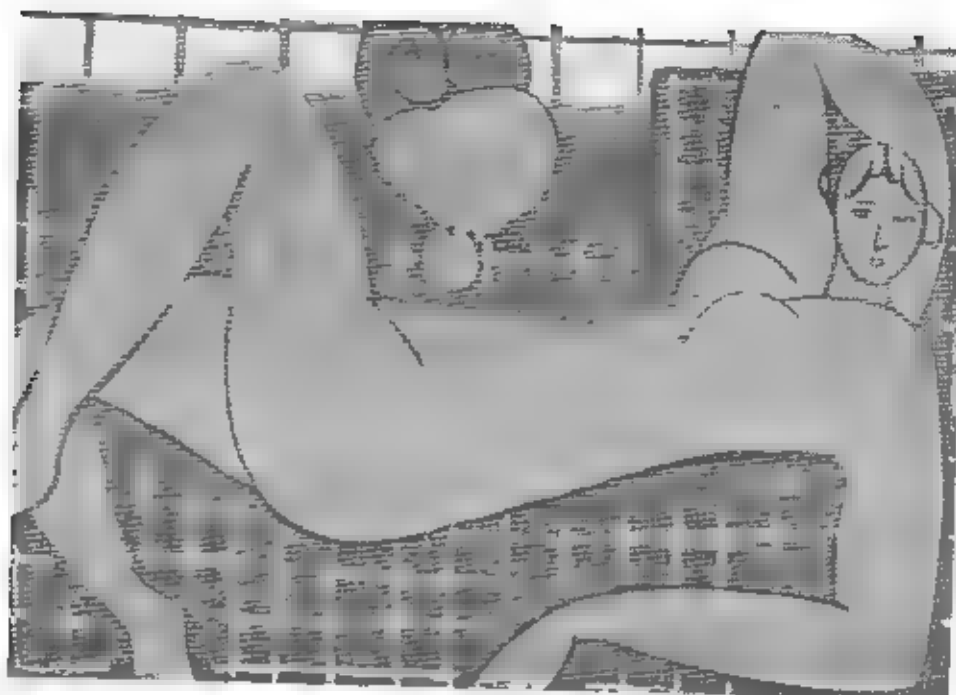
Matisse, *Portretul cu dâmbu verde*



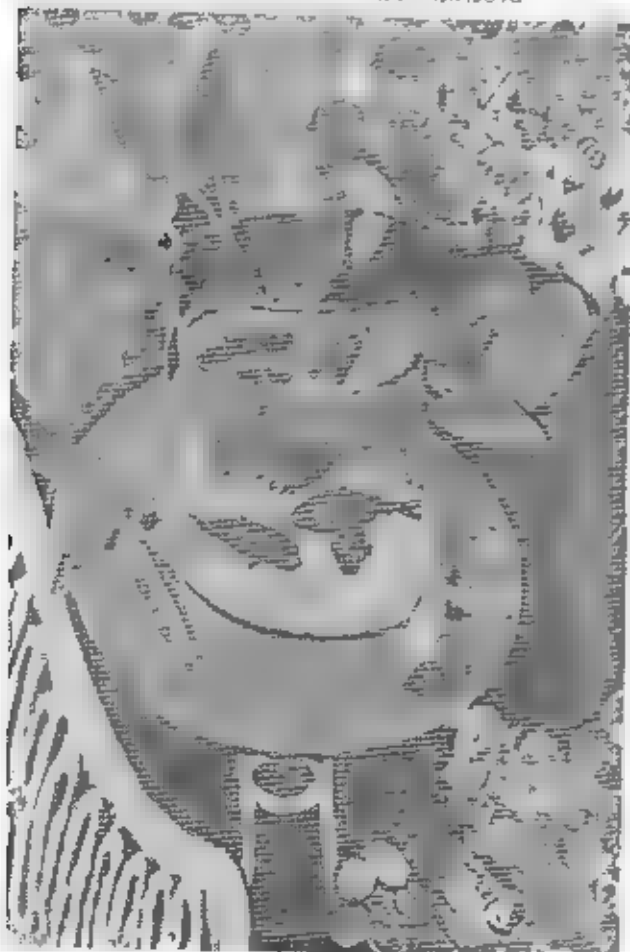
Matisse, *Boyer negru înalt și decupat*



Matisse *Viata* 1907



Matisse *Portretul muzicantului* 1905, Muzeul Puskin, Moscova

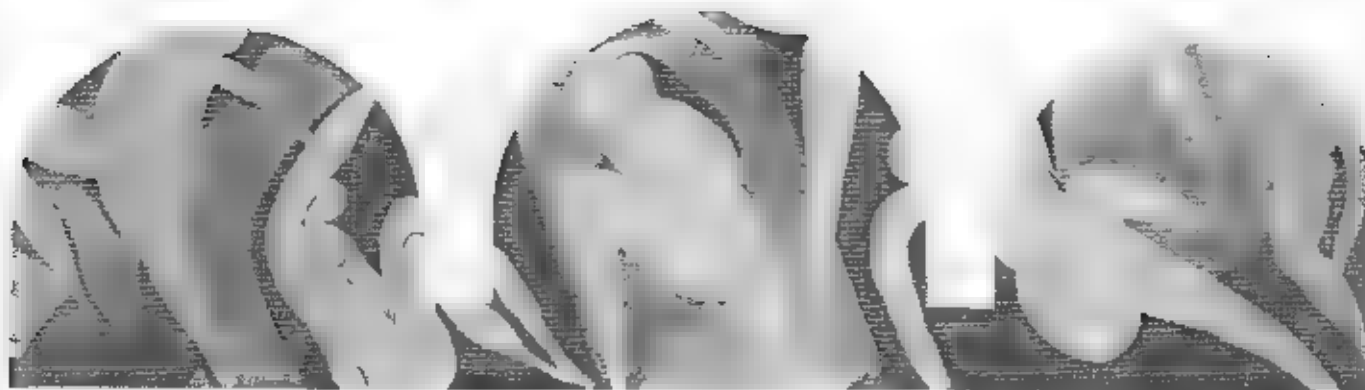


Conceptia filosofică și estetică a lui Matisse despre pictură era formula a de art s în 978 astfel: „Ceea ce visez este o artă a celui viu, a purității, o linie fără subiecte neliniștitoare, care să fie în aceeași măsură pentru intelectual, pentru omul de alac și pentru artist un calm ant cerebral, ceva analog unui fotoliu confortabil capabil să preia oboseala fizică”

Viziunea artistică solară a lui Matisse traduce bucuria extraordinară a artistului în fața vieții. Matisse a adorat culoarea. Potențată de un amplu hnsim interpretarea artistică a acestui aristocrat al spiritului sub imează senzualitatea coloristică n rafinată artă poetică Matisse oficiază semoria bucuria de a trăi. Fantezia decorativă și picturală, energ a artistică transfiguratoare se mărturisesc ca act estetic festiu, omagiu adus culorii și luminii

Opera Anul 1905 a fost marcat de apariția orientării fauve a lui Matisse în compoziția intitulată *Lux calm și voluptate*, inspirată de versurile lui Baudelaire. Principiile artei fauve erau formulate de Matisse în ecuația plastică a acestei lucrări. Anii următori au adus la lumină operele marelui colorist: *Portretul cu dungă verde* (Colecția J Rump Statens Museum, Copenhaga), *Femeia cu pălărie* (Colecția Met and Mme Walter A Haas, San Francisco) și *Bucuria de a trăi* (Colecția J Rump Statens Museum Copenhaga), (1905).

În 1909 pictorul este invitat în Rusia de către Serghei Șciukin care îi comandă două ample compoziții pentru reședința sa din Moscova: *Muzica* și *Dansul*



Matisse. Studiu pentru pictura murală: *Dansul*

Anii 1911-1912 marchează în evoluția concepției lui Matisse apariția exotismului oriental în urma călătoriilor făcute de pictor în Maroc. Anii următori definesc preocuparea pictorului pentru compozițiile de interior și pentru seria de *Odalisce*. Compania buletelor ruse a lui Sergei Diaghilev îl solicită pentru realizarea machetelor de decoruri și de costume pentru *Cântecul prietenului* de Stravinski și Massine.

Matisse. Autoportret



Ales Cavaler al Legiunii de onoare în 1925, pictorul primește, doi ani mai târziu Marele premiu de pictură al Expoziției internaționale Carnegie din Pittsburgh. Câteva ani după aceea, va realiza pentru Fundația Barnes (U.S.A.) pictura murală *Dansul* (1931-1933).

Pictura de șevalet și pictura murală au fost completate în anii următori de compozițiile de colaje și guașe, decupate pentru revista „Verve” (1937) și pentru revista „Jazz” (1944). Matisse avea 74 de ani. La această vârstă, pictorul s-a lansat în crearea ilustrațiilor pentru *Florile răului* de Baudelaire, iar un an mai târziu, pictorul și-a organizat retrospectiva la Salonul de toamnă.

Încă un eveniment important marchează creația artistică a pictorului, decorarea *Capelei din Vence* (1948-1951).

Înainte ca Henri Matisse să moară în 1954 la Cimez, pictorul a fost sărbătorit în cadrul a două mari expoziții la New York, Paris și Lucerna. Încununarea operei împlinindu-se în 1952, la inaugurarea Muzeului Matisse de la Le Cateau-Cambresis.

Apoiul crucial al operei lui Henri Matisse constă în înnoirea întregii gândiri plastice a colorismului picturii universale. Soluțiile propuse de el rămân poartă deschisă experiențelor de tip spectral, ale paletelor cromatice. Culoarea, lege fundamentală a picturii, pigmentul pur și plajele cromatice scanteietoare, armoniile luminoase, bine hrănite de pastă, sărbătorește festiv evenimentul suveran al autonomiei picturii.

Arta și știința picturii, întrunite în opera lui Henri Matisse, reprezintă o sinteză a comunicării artistice sensibile și raționale: o mare și fundamentală lecție în planul culorii, în pictura secolului XX.

Grupul pictorilor fauves a numărat personalități excepțional înzestrate pentru culoare, printre care se numără Maurice de Vlaminck, André Derain, Othon Friesz, Albert Marquet, Raoul Dufy.

Maurice de Vlaminck (1876 - 1958) s-a distins în interiorul grupului fauve ca unul dintre marii colorişti ai secolului. Opera sa se defineşte prin prezenţa contrastelor violente de culoare: pictorul considerând în artă tineretului că „ar vrea să dea foc Şcolii de Belle Arte cu cobalturile şi vermillionurile lui”. Peisaje cu oameni, peisaje cu copaci roşii, peisaje cu ceruri în furtună sunt acoperite cu suprafeţe bine hrănite de culoare. Pasta abundentă este aplicată în straturi groase cu cuţitul de paletă. Substanţa cromatică, naivă şi pigmentară, pasta în sine creează în concepţia operei lui Vlaminck puternice valori expresive, cu semnificaţii dramatice.

Pete savuroase de cobalturi smălţuite şi galbenuri strălucitoare sunt avântat proiectate într-o dinamică gestică tulburătoare. Vlaminck este un temperament artistic impulsiv. Pictorul trăieşte cu intensitate emoţia primordială, tradusă în bucuria picturii. Aplică pasta în şavoaie de culoare. Temperamentul năvalnic şi conştiinţa nervului în tumultul gestic. Acordurile de

Vlaminck. *Peisaj*, fotografia artistului



Matisse. *Via crochuu*

albastru şi orange-uri, de cobalt şi vermillion alcargă cu gest impetuos, în tuşe rapide şi neliniştite pe toată suprafaţa tablourilor. Portret, compoziţie, peisaj sau natură statică exprimă aceeaşi condiţie dinamică a temperamentului turbulent şi pasionat al pictorului.

André Derain (1880 - 1954), prieten cu Matisse şi Vlaminck, a fost participant direct la afirmarea Fauvismului în salonul din 1905.

Peisajele create în perioada şederii pictorului la Londra (1905 - 1906) se înscriu în coordonatele Fauvismului, pentru că în anii următori vizitarea lui va să evolueze către soluţiile marilor suprafeţe *à plat* şi către raporturile coloristice scânteietoare. Preocupat şi el de strălucirea culorii, André Derain atinge performanţe în cadrul armonurilor de tip spectral. Frumuseţea peisajelor londoneze ca şi luminozitatea peisajelor marine cu efecte de incandescenţă solară (*Efectele soarelui asupra apei* (1905), *Westminster* (1905) sau *Colţ din Hyde Park* (1906) sunt imagini re-evante ale competiţiei artistului cu el însuşi pe căile exaltării contrastelor de complementaritate.

Dacă Vlaminck şoca privirea cu vigoarea şi cu vitalitatea intensităţilor coloristice şi ale petelor de culoare, Derain surprinde şi farmecă, totodată, datorită graţiei suprafeţelor sinuoase sau a ritmurilor petalate ale fulgilor de culoare.

Othon Friesz (1879 - 1949), îndrăgostit de intensităţile lumii mediteraneene, s-a dedicat exaţărilor cromatice adăugându-le transparenţă şi incandescenţă solară. Sensibilitatea delicată a lui Othon Friesz se



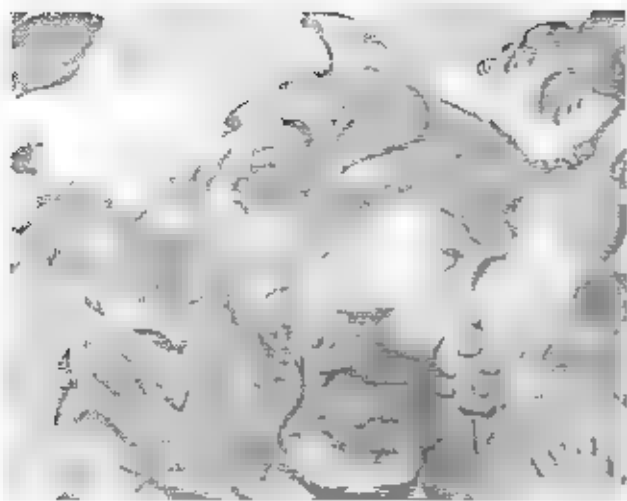
Maurice de Vlaminck
(1879 - 1958)

definește ea fiind o pasiune aspră și agresivă și vitalitate puternice a picturii lui Vlaminck. Fauvismul fiecăruia dintre pictorii grupului a reflectat temperamentul și sensibilitățile particulare, deși știința colorimetrică și spectrală intrau în aceeași familie.

Albert Marquet (1875 - 1947), personalitate puternică în pictura europeană a primei jumătăți a secolului al XX-lea, este strălucitul reprezentant al Fauvismului pe linia picturalului. Portrete sau peisaje primesc aureola caustică a tonurilor de culoare discrete.



Vlaminck. *La țară*



Othon Friesz. *Cămin*

estompate. Artorii nobili dezvoltă relații coloristice și dialog de cântăci, subordonate discreției și eleganței. Către maturitatea creatoare, evoluția coloristică a lui Marquet înregistrează acordurile surde, alburile și grunle mătăsoase, brunurile calde. Ambianța difuză a ceții și griurilor de pe Sena, alburile aurii ale zăpezilor bulevardelor pariziene, siluetele grațioase ale copacilor înălțați pe ecranul cerului, personajele în nusele surprinse în instantaneul mersului creează o sinteză a senzațiilor anotimpurilor, mediilor și jocurilor citadine asemenea unor fulgerătoare instantanee.

Raoul Dufy (1877 – 1953), înzestrat colorist, a traversat etapele unei evoluții de la pasiunea pentru acordurile puternice de culoare către paleta tonurilor transparente și luminoase încărcate de mefabil poetic. Subiectele picturilor lui Dufy, băreii cu pânze, peisaje marine, portrete și compoziții sunt intitulate poetic: *Omagiu lui Mozart*, *Antract*, *Muzică și pictură*, *Concertul de Mozart*. Relațiile de complementaritate, de roșu-verde trăiește sub semnul transparenței acuarelate. Tehnica culorilor de apă, îndecosebi acuarela, l-a pasiona, până la exaltare pe Raoul Dufy. Tonurile delicate și proaspete, armoniile tonurilor calde și reci construiesc imagini fermecătoare cu aură de fecerie. Irizări de albastru turcoise, punctări de albastru celest și cobalt, tușe fremătătoare de violaceu lasă să respire fundalul alb al pânzei. Alături, în masa cromatică a galbenului auriu, pata de albastru creează echilibre delicate de mare subtilitate estetică. Prezența instrumentelor muzicale – clapele pianului, acoladele instrumentelor cu corzi – ca și a partiturilor muzicale ritmează grafia dansantă și muzicală a compoziției.



André Derain. *Podul Westminster*

Juxtapunerea zonelor colorate sau suprapunerea lor, într-o decelare programată liberă față de recunoștință, servesc impresiei de secvență și fugitiv în mersul și dinamica existenței vizuale a realității. Mai mult decât oricare altă operă fauve, pictura lui Dufy este aproape de muzică, de mefabilul poetic al materiei.

Primele decenii ale secolului al XX-lea au concurat traseele unor schimbări radicale în gândirea despre culoare. Etalarea concepției artiștilor fauve s-a dezvăluit prin creația lui Matisse, ca desăvârșită și savantă lecție despre colorism, expresia unei arte a rafinamentului intelectual și estetic, a eleganței spiritului și a nobilei aristocratice.

Fauvismul flamand s-a comunicat în tipătul culorilor și violența gestului, în vigoarea temperamentului și forța biologică vitală a lui Vlaminck.

Derain. *Apus de soare la Londra*



Albert Marquet. *Sena*.
vedere ac pe Quai de
Bethune



Francezul Derrain a rămas pe totorul fascinat de seerul
lumii spectral. Marquet, discret prin sensibilitatea

și simțirea profund picturală, s-a destăinut în adevărul
finței sale secrete pe calea armoniilor caufelate

Marquet, vedere către Catedrala Notre-Dame de Paris



Marquet *Quai des Grands Augustins Paris*



Pictura lui Dufy, corolar al luminozității și transparenței, încununază aportul Fauvismului prin eufonia imaginii a tonurilor cristaline.

Cuceririle dobândite în culoare de către Impresionism și Fauvism situează școala franceză modernă și contemporană pe locul central al contribuțiilor inovatoare în evoluția colorismului european.

Genul formei și genul estetic francez și-au dat măsura în colorismul picturii impresioniste și fauve.

Indrăzneala și strălucirea culorilor din tablourile lui Manet, petalarea astrală a armoniilor din peisajele lui Monet și mătăsoasa luminozitate a picturii lui Renoir au pus în discuție mentalitatea estetică modernă, au conturat un ciclu epocal de cultură plastică desăvârșit somptuos de către Delacroix. Sintezele rafinamentelor cromatice, concentrate în soluțiile date de Henri Matisse, Derain, Marquet, Dufy, întrunesc un limbaj, decisiv al exprimării sensibile, profunde și viguroase, un limbaj al formei și culorii, accesibil

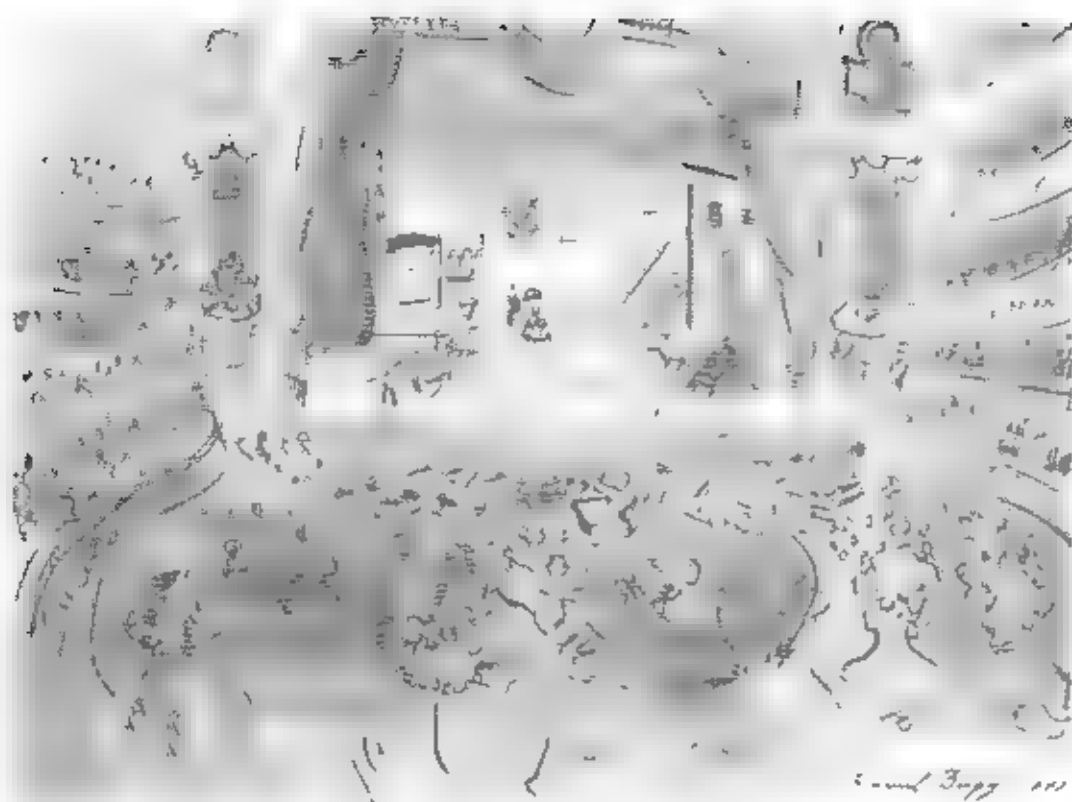


Marquet, *Chenal Conti*

oricărui temperament artistic energic, desprins din perspectiva clasică și lansat în puritatea culorii.

Raoul Dufy, *Carnaval la Nisa (Carnaval de Nice)*

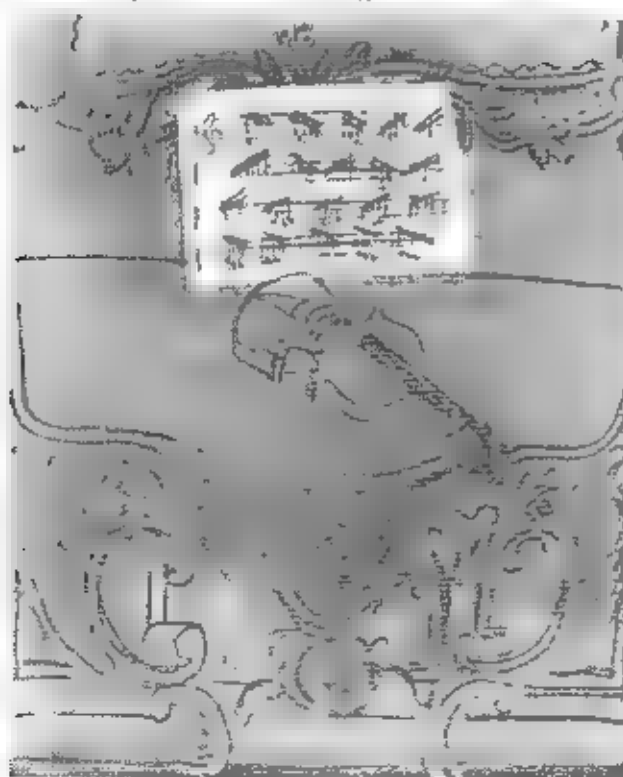




Dufy

Scrisă cu spuma de sapun

Dufy Consola cu scaună galbenă



Dufy

Flori, rodul pământului





Pablo Picasso. *Domnișoarele din Avignon*

CUBISMUL

Apărut în primii ani ai secolului al XX-lea, (1905-1908) Cubismul a fost inițiat de Georges Braque și Pablo Picasso, în jurul lor grupându-se pictorii Fernand Léger, Juan Gris, Robert Delaunay și Jacques Villon, Louis Marcoussis, Albert Gleizes și Metzinger, Lionel Feininger, Roger de la Fresnaye și André Lhote.

În evoluția Cubismului s-au distins două etape.

Cubismul analitic și Cubismul sintetic

Rădăcinile Cubismului le descifrăm în constructivismul lui Cézanne, în scheletul constructiv al formei și geometrizarea acesteia în cub, sferă, con și cilindru.

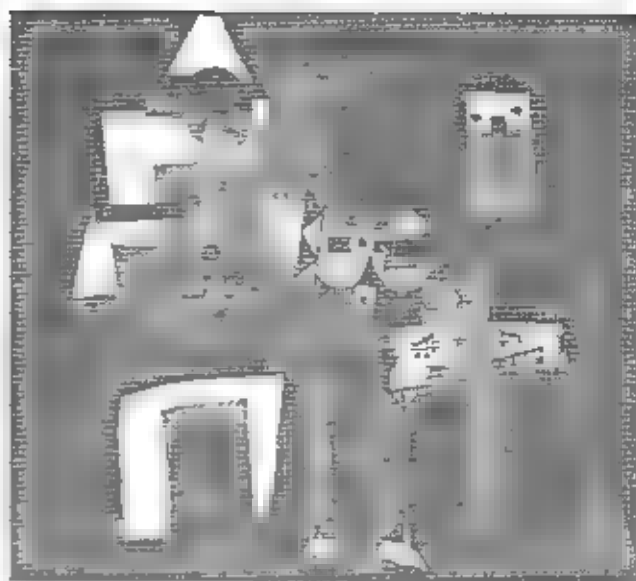
Teza nouă, formulată în pictură de către cubiști, susținea ideea percepției obiectelor neconformă cu ceea ce se vede, ci conformă cu ceea ce se știe despre obiect. Condiția naturală a ochiului de a cuprinde în

unghiul său vizual doar o limitată zonă a realității ambiante a devenit insuficientă pentru prezentarea în pictură de către cubiști. Pictorii cubiști postulează teza picturii libere, a conceperii unui spațiu plastic în care obiectul să fie cuprins, așa cum este știut el, pe toate fețele sale și cu toate planurile sale, obiectul fiind prezentat ca și când ar fi receptat în același timp din toate unghiurile, de jur împrejur.

Astfel, imaginea pictată prezenta obiectul desfășurat pe toate fețele, într-o mișcare translativă. Această teză a plecat de la postulatul existenței cunoscutității realității vizuale și a recreării unei imagini despre vizual printr-o nouă interpretare a spațiului plastic. Prezentarea obiectelor percepute dintr-un unic unghi a fost înlocuită cu imaginea globală a obiectelor desfășurate în succesiunea planurilor lor. În acest fel, cubiștii au înlocuit concepția clasică despre spațiul ambiant cu noi noțiuni estetice. Legea

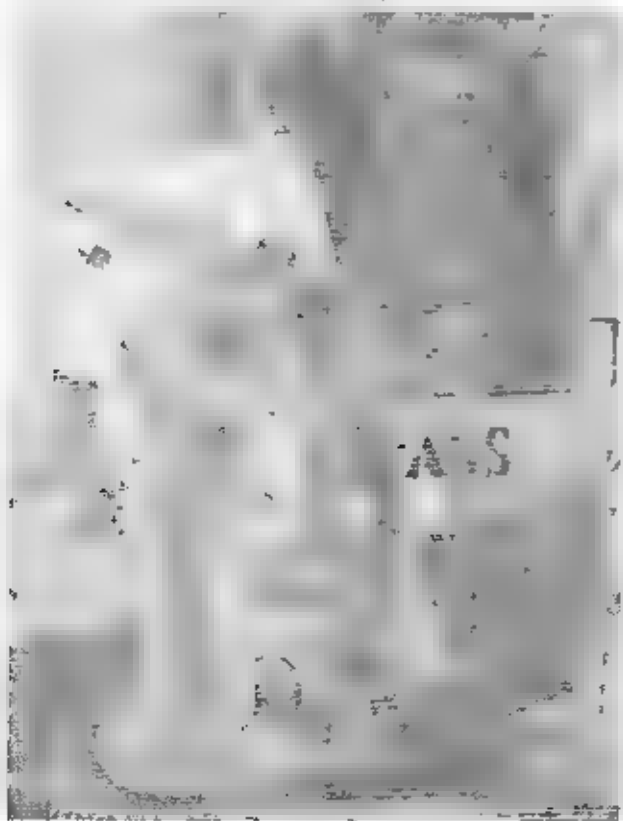


Picasso. Femeia cu flori



Picasso. Tânăr cu chelie

Picasso. Băiețel cu țigăre și ulei



Picasso. Femeie cu pălărie în formă de pește

2001



plastică ordonatoare urma să așeze toate elementele morfologice *în plan bidimensional* conform condiției obiective a suprafeței plane a pânzei tabloului. În locul spațiului sugerat tridimensional a apărut tendința și preocuparea de distrugere a acestuia prin înlocuirea cu desfășurarea bidimensională a planurilor volumelor. Sugerarea celei de-a treia dimensiuni prin perspectivă geometrică și cromatică sau prin clar-obscur și valorafie tradițională a fost înlocuită cu sugerarea dezarticulării formelor în planurile care le cuprind. Imaginile acestor fețe au fost compuse într-un fel de montaj, prin întretăierea, încrucișarea și suprapunerea lor.

Cubismul a debutat prin așa-zisa *fază analitică*, în care pictorii s-au concentrat mai puțin asupra problemelor culorii și mai mult în favoarea formulării unei concepții libere de stilizare și de articulare a spațiului, raportat la bidimensionalul pânzei.

Cubismul analitic nu iese niciodată din reperele bidimensionalității pânzei, respectă planitatea pânzei și distruge spațiul perspectival tridimensional. *Cubismul analitic* sugerează un alt spațiu decât cel perceput optic în cadrul natural, prin descompunerea obiectului în planurile multiplexelor profitez. De altfel, conceptul nu era nou. Egiptenii antichității l-au formulat și aplicat în pictura lor de-a lungul mileniilor. Răsturnările perspectivice din pictura chineză ori japoneză, dubla perspectivă, folosită în Renaștere de Piero della Francesca, perspectiva panoramică, de asemenea, apărută de Benozzo Gozzoli, iar spațiul văzut în zbor de pasăre, prezent în pictura lui Breughel, au fost doar câteva dintre modalitățile plastice originale formulate de artiști în lupta lor cu bidimensionalitatea pânzei.

Cognoscibilitatea complexă a realității și nu doar vizualizarea și numirea acesteia a determinat libertatea creării unui nou spațiu plastic. Imaginile sunt compuse de cubiști într-un fel de *montaj liber*, punând seama doar de problemele compoziției ansamblului în care planurile geometrice bidimensionale să devină componente plastice articulate echilibrat în cadrul compoziției tabloului.

Ce aducea nou Cubismul?

Pe scurt, noutatea adusă de pictura cubistă consta în anularea tradiționalei viziuni monoculare, de tipul iluziei celei de-a treia dimensiuni, și înlocuirea acesteia cu *viziunea plurioculară* și păstrarea conceptului de bidimensionalitate.



Picasso. Schiță pentru *Domnișoarele din Avignon*, detaliu

Cubismul sintetic păstrează contururile planurilor fără ca acestea să aibă continuitate. Astfel, în suprapunerea planurilor imaginea pe ansamblu era susținută de stilizări sintetice cu valori decorative în spiritul dobândirii unei mai mari libertăți de interpretare plastică.

Lipsa omului sau rara lui prezență ca subiect în pictură se accentuează în cadrul evoluției Cubismului, paralel cu maturizarea curentului și cu devierea în criză a acestuia. Omul este expulzat, în general, din imaginile *Cubismului analitic* și apare destul de rar în *Cubismul sintetic*. Fernand Léger este excepția. Pictorul francez introduce constant omul în compozițiile sale, atât în pictura de șevalet, cât și în pictura murală. Deși viziunea lui Fernand Léger este decorativă, stilizarea geometrică a personajelor umane este integrată organic viziunii cubiste.

Faptul că viața spirituală a omului și prezența umană sunt aspecte evitate în creația pictorilor cubiști demonstrează interesul exacerb al artiștilor pentru problemele de limbaj și, mai ales, pentru formularea unor inedite forme de exprimare plastică. De altfel, performanțele în problemele formei, compoziției și spațiului plastic au obsedat generațiile de artiști din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Tema preferită a pictorilor cubiști a rămas natura moartă. Imaginea a fost redusă la prezentarea obiectelor banale: o sticlă, un pahar, cărți de joc, un ziar, o ghitară, obiecte nesemnificative ca simbol sau ca valori deosebite majore. Dezarticularea și recombunerea formelor într-un asamblaj de profile și planuri, de poliedre, de volume concave și convexe s-a realizat conform fanteziei plastice și libertății artistice a fiecărui pictor.

Semantica imaginii cubiste se îmbogățește prin anul 1912 cu introducerea caracterului decorativ al cuvintelor tipografice ca, *BAL, LE TORERO, MA JOLIE*, în aceeași perioadă fiind introduse colajele făcute din ordo de ziare, de hârtie colorată sau de hârtie de ambalaj asamblate compozițional și fixate pe un suport deasupra elementelor compuse. Noile contexte estetice primeau din partea pictorilor intervenția precizărilor grafice și a câmpurilor de culoare.

Acceptarea materialelor extrapicturale și colaborarea lor în asimilarea valorii finale a picturii confirmau, odată mai mult, nonconformismul pictorilor cubiști. Acesta este, de altfel, momentul decisiv în care conștient Cubismului, Braque și Picasso, trec de la faza *Cubismului analitic la faza sintetică a Cubismului*.

Problema fundamentală a picturii cubiste a constituit-o *inovarea spațiului plastic*, crearea noilor rigori plastice despre percepția optică a formelor realității, a

spațiului și culorilor determinând unul dintre traseele distincte ale picturii secolului al XX-lea.

Puțin preocupat de aspectele colorismului, pictorii cubiști au folosit o paletă cromatică monocromă, bazată pe armoniile austere. În general, vibrarea culorilor este discretă. Gamele restrânse la griuri, ocru și brunuri invită la suprimarea entuziasmului față de valorile culorii savuroase. Opusă viziunii fauve, concepția cubiștilor impunea asceza interpretării culorii, și chiar negarea frumuseții culorii.

Spațiul inventat și nu văzut, precum și *colorismul inventat și nu perceput vizual* ca fascinație a realității naturale, au rămas cele două axe distincte ale viziunii picturii cubiste și ale celor două faze pe care Cubismul le-a traversat.

Datorită lui Georges Braque, *Cubismul sintetic* a dezvoltat picturalitatea în aria restrânsă a austerității coloristice. Fernand Leger, pe drumul său, a creat valori morfologice eliberatoare pentru desen și culoare, autonomia acestora și desprinderea lor din dependența și determinismul tradițional. Juan Gris a contribuit la cristalizarea spiritului decorativ. Robert Delaunay a creat viziunea luncă a Cubismului prin cercurile de culoare curbice, prin jocul poetic al geometrismului și culorii, al decorativului și picturalului.

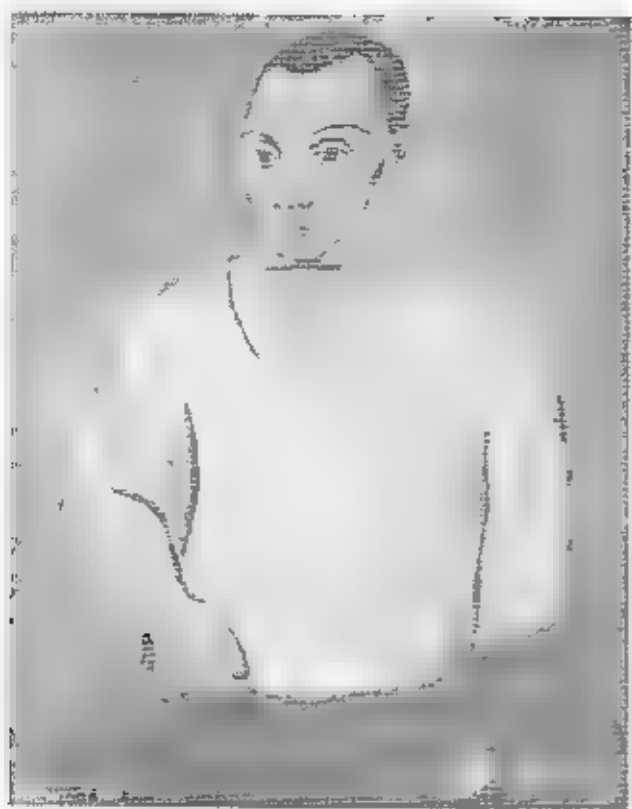
Cubismul a evoluat paralel cu Fauvismul. Primul a dezvoltat universul ascezei cromatice și al severității seducției optice, al doilea, dimpotrivă, a fost curentul dedicat fascinației coloristice celei mai intense cunoscute în istoria picturii. Cubiștii creau o pictură a formelor geometrizate, fauviștii creau o pictură dedicată splendorii armoniilor cromatice. În forme diferite de manifestare, cele două orientări continuă, încă și astăzi, pe linia complementarității căutărilor plastice ale desenatorilor și coloriștilor.

Cubismul a fost o mișcare artistică vastă înregistrată nu numai în pictură, ci și în sculptură, în arhitectură, decor de teatru și cinematograf, în afiș și tipografie. Traseul estetic propus de cubism a netezit evoluția mentalității plastice către arta abstractă.

Printre pictorii reprezentanți de seamă ai Cubismului, grupați în jurul inițiatorilor menționați mai sus, Georges Braque și Pablo Picasso, se numără Juan Gris și Louis Marcoussis, Albert Gleizes și Metzinger, Robert Delaunay și Fernand Léger, Jacques Villon, Roger de la Fresnaye și André Lhote.

Picasso. Gertrude Stein





Picasso, *1. Portret*

Pablo Picasso (1881 - 1973). Opera, personalitatea și epoca. Născut în Spania, la Malaga (în Andaluzia), viitorul pictor a fost primul copil al lui Don Jose Ruiz Blasco, profesor de pictură și desen la Școala de Arte din Malaga și al Marii Picasso y Lopez. La naștere, Picasso a primit numele Pablo, Diego, Jose, Francisco de Paulo, Juan Nepomuceno, Mario de Los Remedios, Cipriano de la Santissima Trinidad.

La 10 ani, Picasso urmează cursurile în cadrul Școlii de Arte și Meserii din Galizia unde tatăl este profesor și care îl pregătește în spiritul picturii academice. La 14 ani, Picasso este înscris în cursul superior al Școlii de Belle-Arte „La Llotja” din Barcelona unde tatăl său este numit profesor. Câțiva ani mai târziu va trece cu succes examenul de intrare la Academia San Fernando din Madrid.

Prima sa expoziție de pictură și colaborarea ca desenator și pictor la unele reviste din Barcelona se încheie cu hotărârea de a părăsi Spania pentru Franța. Picasso face prima călătorie la Paris. În 1901 se întoarce la Madrid și se decide să nu mai semneze Pablo Ruiz Picasso, ci Picasso. Atunci artistul avea 20 de ani. Se întoarce la Paris și își deschide prima expoziție în Galeria lui Ambroise Vollard. Se împrietenește cu Max Jacob, îi frecventează pe Gargallo și Gonzales.

Este începutul „perioadei albastre”. În 1902 face a treia călătorie la Paris și deschide expoziția la Bertheville în același an în care Durand-Rue organizează expoziția comemorativă lui Toulouse-Lautrec.

În 1904 se stabilește definitiv la Paris la *Bateau-Lavoir*, unde va locui cinci ani. În anul următor îl cunoaște pe Leo și Gertrude Stein care vor cumpăra lucrări de la el. Îi cunoaște pe Fernande Olivier și Villard care îi cumpără vreo 30 de pânze. Anii următori sunt decisivi în creșterea sa. După ce face portretul Gertrudei Stein, începe să lucreze la expoziția care îi pregătește intrarea triumfală în istoria picturii *Domnișoarele din Avignon*.

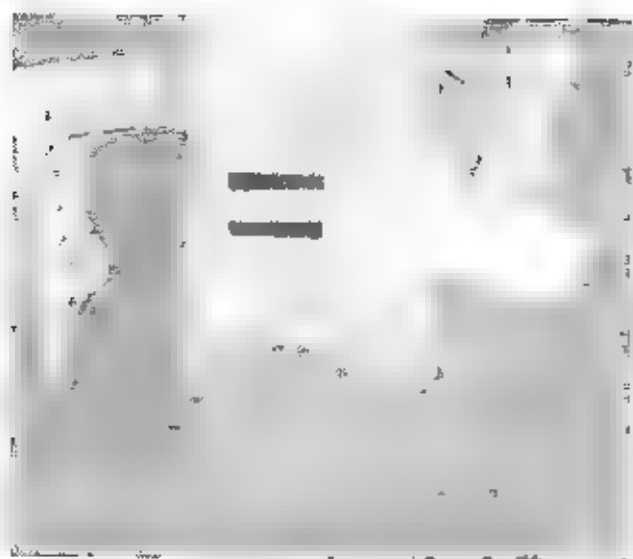
Înfluențat de arta neagră, în special de măștile negre, Picasso construiește o estetică care șochează și scandalizează. În anii următori ia naștere noua sa viziune marcată de geometrie și dezarticulare a continuității spațiului omogen. Criticul Louis Vauxcelles va da numele *Cubismului*.

În 1911 grupul de pictori forma în jurul său expune la *Salonul de Toamnă* și la *Independents*. Este perioada în care realizează primele collaje împreună cu Braque la Avignon. Întoarcerea la Paris înseamnă, de fapt, și părăsirea cartierului Montmartre pentru cartierul Montparnasse.

Cubismul sintetic este formulat o dată cu noua estetică elaborată de Picasso și Braque. Anii 1912 și 1913 au o deosebită importanță în evoluția esteticii cubiste și a maturizării autorității artistice a lui Picasso asupra grupului de pictori avangardiști. Picasso organizează prima sa expoziție în Anglia, participă la *Salonul de Toamnă* împreună cu un mare număr de cubiști, expune la New York la expoziția internațională de artă modernă *Armory Show*.

Anii Primului război mondial tulbură echilibrul și relațiile putoresci ale cartierului Montparnasse și în 1917 împreună cu Cocteau pleacă la Roma unde baletele rusești pregătesc *Parada* sub conducerea lui Diaghilev, balet realizat de Cocteau după muzica lui Erik Satie. Traversează Italia, vizitează Florența, Pompei și Napoli și trăiește evenimentele grupului *Dada* de la Zürich și a grupului Școlii *Bauhaus*.

În 1919 execută decorul și costumele pentru *Tricornul* pus în scenă după muzica lui de Fa la Pasiunea pentru decoruri îl face să accepte realizarea ansamblului de pânze pentru baletul lui Diaghilev,



Picasso. *Partidul mizeriei*. Muzeul de Artă Modernă, Paris

Pulemella a cărei premieră a avut loc la Paris și pentru baletul *Cădrea Flamenca* a cărei muzică a fost scrisă de De Falla. Între vârste de 40 de ani, Picasso pletează în concepție curistă și parate, el creează elaborează și zăuca iadurilor monumentale a perioadei sale clasice.

Cât va an mai târziu se dedă unor lucrări de societate, acestea fiind regăsite în viziunea „clămărească” și stăruitor năsturoasă. Etapa următoare evoluează neașteptat spre viziunea stilizării oriputabile a siluetei, temele adormite în al tadinii de visare, or de reverie și prin apariția tabloulor compoziții cu scene de *Minotaurumaquia*. În anul 1937, după bombardarea orașului Guernica, pletează marea compoziție *Guernica*.

În timpul ocupației germane se stabilește la Paris. După eliberare, Parisului în 1944 participă la *Salonul de Toamnă* al 7-a pe artă și sculptură.

Apoi după o expunere numită „Franța și Europa”, la *Beaufort din Londra*, în Anglia, în Spania în orașele importante din Statele Unite, în Canada și Japonia, multe expoziții cu caracter internațional. Să nu expozăm persoane. Față de Picasso creșterea este soț și tată să participe la lucrările de naștere, muzee ale artelor. În 1966 a să de naștere sărbătorit la Paris, cum nu a mai fost sărbătorit vreun artist în viață. În Spania în 1983 creșterea *Museo Picasso* prin creșterea și pletează a să de naștere sărbătorit.

Biografia lui Picasso este cunoscută, proiectul se confundă cu cea a avangardei secolului al XX-lea. După artiștii blestemați ai Postimpresionismului - Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Lautrec și Degas

aparitia în 1907 a două lucrări manifest, anunța noul destin al picturii. Una era creată de Picasso, *Domnișoarele din Avignon*, inspirată de măștile negre, a doua era realizată de Matisse, compoziția *Le Luxe* (*Luxul*) *Luxe, calme et volupté*, inspirată din versurile lui Baudelaire „Luxe, calme et volupté”. Cu prima dintre cele două lucrări se născuse Cubismul, cu a doua Fauvismul. Louis Vauxcelles anunța apariția celor două curente artistice în „Gil Blas”. Primii ani ai secolului XX concentrau la Paris cele mai îndrăznețe spirite artistice ale lumii. Aici veneau să-și dea măsura și să se confrunte cele mai frumoase talente și vocații numeroși artiști, dintre care țineam cu genul înnoiri. Aproape toți erau născuți în același an cu Picasso, ori a unei diferențe. Anul 1881, în care Picasso se naște la Malaga, coincide cu cel al nașterii lui Fernand Léger, Carlo Carrà, Andre Salmon. Anul următor este anul nașterii lui Stravinski, Joyce, Boccioni, Braque, iar 1883 și 1887 sunt ani în care se nasc Marc Chagall, Metzinger, Klee, Kandinsky, Modigliani, Juan Gris, Chagall, Arp, Le Corbusier, Tcherni, deși tei generații de nume strălucite va fi Picasso. „Atacă, agresiv, distrugeți, construiți altceva” era apelul imperativ al lui Picasso adresat grupului de artiști admiratori, apel care se îmbina, totodată, cu debordanța bucuriei de a trăi. Glorie și celebritatea lui Picasso, oricât de strălucite ar fi și sunt dintre cele mai strălucite ale veacului, se datorează în mare parte scandalului, violenței și stridenței care l-au împus atenției publice. Cum toate gloriile care pletează secolul al XX-lea au impus determinarea îndrăzneală sau pur și simplu că Picasso a să pe angajament artistic și de creație, excepțional, de a înnoii concepția de educație de la creșterea de naștere, și simțului înnoii publicității și promovării, și a acestuia prin diferite moduri. Artă lui Picasso a avut nelăsarea și a creat epocă, și a creată. Picasso a să de naștere sărbătorit la Paris, cum nu a mai fost sărbătorit vreun artist în viață. În Spania în 1983 creșterea *Museo Picasso* prin creșterea și pletează a să de naștere sărbătorit.

interes pentru afiş, năme, obiect şi subiect, au fost animate de o anamă secretă a temperamentului său exploziv. Iar în interior a impulsional în forţă încă din primii ani a tinereţii. Programarea izbanzu era pe măsură propriilor puteri. La ani maturi, Picasso şi-a dat măsura creatorului şi aceasta a fost măsura gemina. Satisfacţiile artistului Picasso au adus tot odată pe axarea ambiţiilor omului Picasso.

Pe termen scurt, locul ocupat de Picasso în istoria picturii este distorsionat datorită diferitelor raţionamente de moment. În durată, peste sute de ani, este posibil ca numele lui Picasso să fie alăturat marilor invenitori ai picturii secolului XX.

Oricum ar fi de discutat încă, Picasso rămâne printre puţinii artiști din istoria artelor care s-a bucurat totă viața de o umitoare și excepțională vitalitate biologică. Acesta este punctul de la care credem că ar trebui începută analiza personalității lui umane și artistice, în contextul generației lui.

Ascensivă și esențială rezistențelor publicității s-a desfișurat de început sub semnul celebrei fraze „să căpătăm pe burghez”. Deblocarea opozitiei a realizat-o prin puterea fascinației lui de orator, prin explozia vitală a personalității și laboratorul experiențelor artistice provocatoare de nou. Afirmăm că realitatea *Donna soarelui din Avignon* înseamnă pentru Picasso o lume nouă, cu evenimente și personaje strălucite. Baleturile rusești susținute în 1909 la Paris la *Chatelet*, entuziasmau nebunește tinerii. Publicarea în „Le Figaro” a manifestului futurist coincide cu sosirea în Capitală a lui Mondrian și Chagall. Evoluția Cubismului analitic își lărgește în acei patru ani din secolul al XX-lea experiențele estetice. Gaudi realizează planurile pentru *Sagrada Família* din Barcelona și le expune la Paris. Capitala artelor geme de noutăți și evenimente ce se urmează într-o sărbătoare a îndrăznețiilor și incertitudinilor în artă. Modigliani, Juan Gris și Severini se aflau aici de câțiva ani. Brâncuși, la fel. Acesta reamintea deja triada capodoperelor de început. În 1912, cubismul sunt grupări în jurul lui Picasso și pătrund în *Salonul de Toamnă* unde principiile nou estetice produc scandal. Picasso pleacă la Roma cu Cocteau pentru a pregăti spectacolul *Parade*. Alături de Braque descoperă frumusețile lumii și culorile solariității mediteraneene. Picturile acestor artiști evocă amănunțit estivală și bucuria de viață a lumii sudice. Forța degajatoare de energii explozive, îndrăzneala



Picasso. Celestine, detaliu

Picasso. Portretul lui Ambroise Vollard





Picasso. *Pomona*, desen



Picasso. *Guernica*

și originaitatea sa au caracterizat pe Picasso până în ultimii ani ai vieții. La 50 de ani, Picasso este în plină înflorire a compozițiilor cu figuri gigantice și monstruoase. Monstruosul îi este familiar. *Minotauro-machie* este gravată în saute nestrășite de imagini. Dionisiacul explodează debordant. În anul 1961 – aniversarea celor 80 de ani – este sărbătorit în toată lumea. În 1966, va fi omagiat la Paris în cadrul festivalului „Hommage à Picasso”, îi este organizată o „zi a expunției” la *Grand Palais* și la *Petit Palais*, unde sunt etalate 508 opere. Picasso avea 85 de ani. În același an muriau prietenii apropiați cu care trăise avangarda: Andre Breton, Hans Arp, Amedeo Ozenfant, Alberto Giacometti. În 1968 expunea la *Galerie Louis Leiris* din Paris o minotaură suită de desene a *Minotauromahiei*, realizată în ultimii trei ani.

Vigoarea biologică și dezinvoltura tensiunii erotice s-au întrunit în desenul marelui maestru sub acor-
dajul apăsător și dionisiacului. La 87 de ani, geniul acestui artist crea ansamblul proaspăt și euceritor. În 1973 Picasso își încheia destinul la vârsta de 92 de ani, după ce în 1970 încheiase curba unei istorice evoluții, începute și terminate sub semnul simbolic al Avignonului. Aici în Palatul Papilor expunea ultimele lucrări realizate în 69 și 1970, 50 de picturi și 50 de desene. Pablo Picasso la 92 de ani, în 1973, lăsa în urmă o operă a cărei forță continuă să umbrească spiritele artiștilor afirmați în ultimele decenii.

Picasso întrece alert planurile și golurile, organizează sintetice forme concepute în bidimensional, decupează spațiul plan în suprafețe geometrice, intervine cu incizii atacând albul filei în chip provocator. Sugestile și trimiterele la simbolica civilizațiilor

Picasso. *Băutoarea de albus*



mediteraneene, decantate de artiști în timp, au rămas cântecul său de lebedă. Erosul păgân, senzualitatea imaginii, oripante de mitologia Minotaurului, spațiul solar și vegetațional al Mediteranei i-au inspirat imagistica, zeci de ani de creație. Scenele cu tauromachia îl traduc în atracția și pasiunea caracteristice meridionalilor. Centauri și nimfe, ființe fantastice, cântăreți din flaut dansează sub cerul liber pe care se desenează corabia călătoare. Simboluri și axiome sugerează bucuria semni și copilărească a vacanței. Magicianul stărilor inexprimabile, cuprins în conture fine și precise prin puterea sa estetică, comunică viziunea exotica sensibilă și vibrantă. Vrajitorul liniei concentrează în desen, profil, contur, grafie, semn, formele de descărcare biologică și forță vitală explozivă. Tensiunea imaginii e controlată, completată, corectată de estetul și savantul desenator Picasso. Gestul include traseul, impulsul. Simbolica translată sensul comunicării lăuntrice, starea, chemarea, tandra, dezlănțuirea erotică. Imaginea traduce dorința, devine trăire, e descărcare. Imaginea înlocuiește faptul. Castagnetele și melodicele dansante ale muzicii Spaniei sunt înălțatul ritmurilor, curbilor și contracurbelor, sinusoidelor și accentelor sacadate, a petelor de tuș și

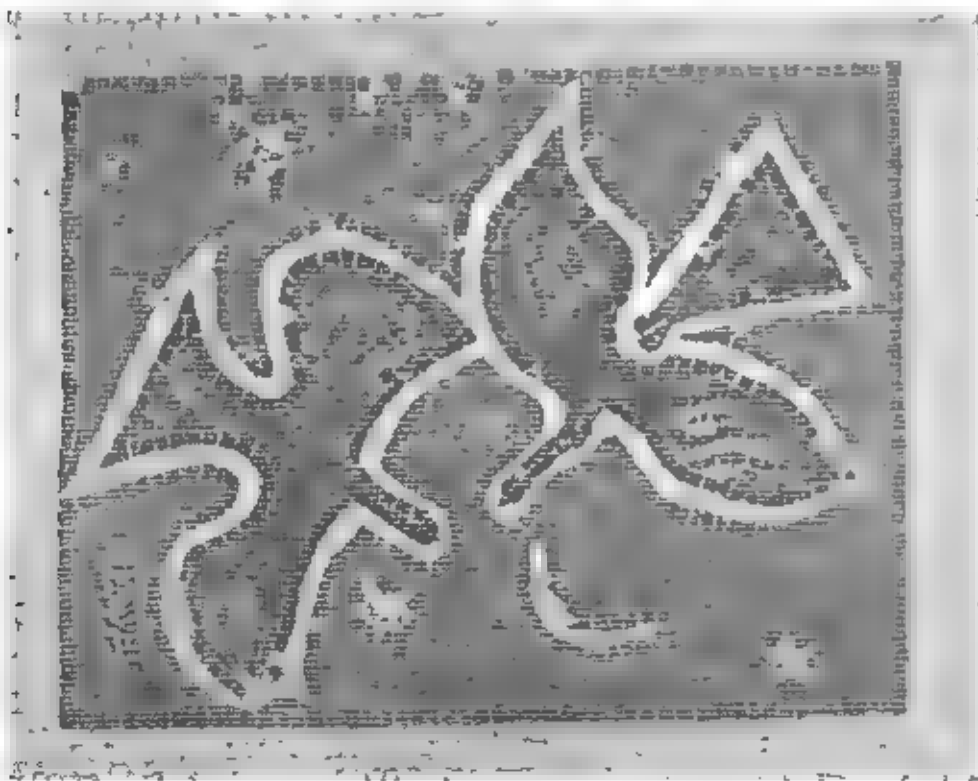
traseelor energice. Tipătul de viață se dezlănțuie în muzica și iubirea iberică prezente în formele alerte și misterioase. Pământul solar și nopțile îmbătătoare își sună ritmurile pasionale în pulsul și îmbrățișarea formelor desenate cu fervoare de Picasso.

Graba de a fi cunoscut se consumase cu zeci de ani în urmă. Fără teama nereușitei și a timpului care fuge, Picasso la maturitatea creației își permitea să fie el însuși. Putea să fie liric, să uite de șocantele tehnici și materiale ale fibrocimentului și ziarelor. Putea să fie mediteranean, să fie al întregii simțiri umane. Monstruosul, forța telurică, faunul, centaurul și minotaurul coexistă cu puritatea nimfelor și a porumbelilor. Cerul, marea și jaluzelele albastre, falezele și frunzele de palmier se răsfață în spectacolul libertăților naturii și sufletului lumii Mediteranei, redându-i privirii și emoției de pictura celui considerat numele simbolic al artei secolului al XX-lea.

Georges Braque (1892 - 1963) Proeminenta personalitate artistică a lui Georges Braque, alăturată celei a lui Picasso, a determinat în pictura franceză cristalizarea principiilor stilistice ale Cubismului.

Pregătirea și studiile de artă începute la Academia de Artă Frumoasă din Le Havre le-a continuat în

Georges Braque. *Pasari*, mozaic, Louvre, Paris



ateru, din Paris al decoratorului Laberthe (1900 - 1902), la Școala municipală din Batignolles și la Academia Humbert (1903 - 1904). Instalat în Montmartre, a frecventat cursurile Școlii de Arte Frumoase, a făcut numeroase vizite la Muzeul Luvru și în galerie Durand-Ruel și Vollard.

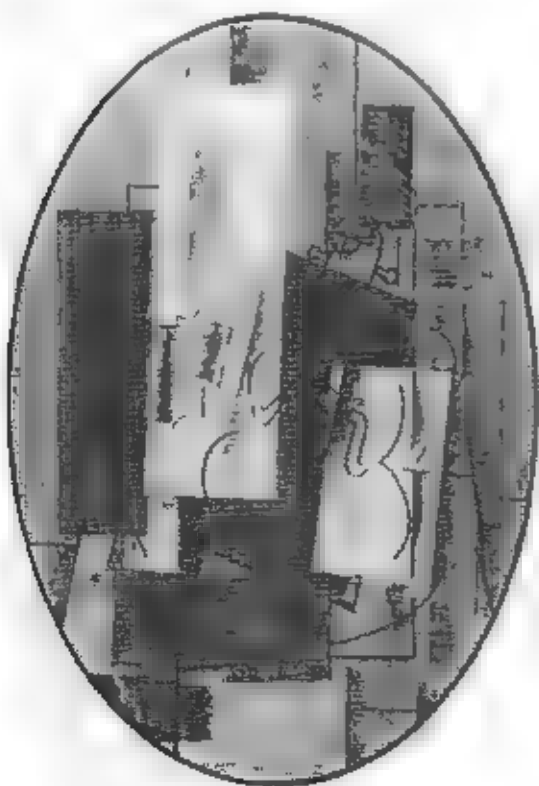
Încă din 1905, fascinat de experiențele pictorilor fauves Braque se alătură grupului și pictază alături de aceștia personaje pitorești ale localităților însoțite aflate în sudul Franței (*Peisaj din Ciotat, Éstaque, Ambarcuni* 1906). În 1907 îl întâlnește pe Picasso și abandonează viziunea fauvă.

Influența concepției lui Picasso îi dirijează experiențele spre geometrizarea formelor și atenuarea armonii or cromance fauve.

Anii 1910 - 1912 conturează cristalizarea principiilor *Cubismului analitic* în lucrări ca *Natură moartă cu mănăstică* (1910), *Cheridonul* (1911) și *Masă cu pipă* (1912).

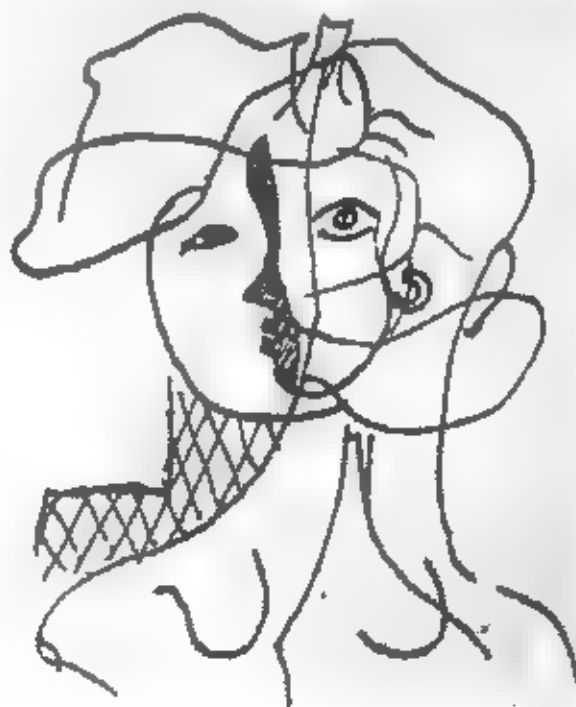
Învăluirea viziunii caustice a picturii lui Braque a devenit recunoscută în scurt timp în cultura plastică pariziană a vremii. Interpretarea atât de personală a picturii transformă subiectul în „simplă pictură”, după propriile aprecieri ale artistului. Curând, obiectul muzical, ghitara, a devenit pentru Braque prilej de joc coloristic cu inflexiuni sonor-muzicale.

Braque. *Pahar și vioară*



Braque. Fotografia artistului

Braque. *Ecoul*, desen





Braque *Estaque*

Invocarea reveriei și muzicii a avut, de altfel, prin pictorul francez un strălucit destin în istoria picturii cubiste. Ghitara a devenit un motiv-prieten apropiat al unelor artiști adepți ai Cubismului. Aproape că nu există operă a vreunui pictor cubist din care ghitara să lipsească.

Motiv de inspirație, de altfel, cu o veche și recunoscută prezență în istoria picturii, ghitara a fost un obiect elegant, al cărui halou poetic a înnobilit totdeauna ambianța spirituală a tablourilor, dacă nu ne gândim decât la pictura Renașterii, la compozițiile atâtor mari creatori sau la tablourile cu temă muzicală create de Caravaggio. La Veneția, centrul inspirației muzicale a pictorilor, tablourile pictate de Bellini, Giorgione, Tizian, Veronese aveau tema instrumentelor muzicale inclusă în compozițiile cu concerte și banchete. Instrumentele muzicale au inspirat pictorilor splendide imagini și au creat tradiție. Concertele cu îngeri din arta lui Fra Angelico, Van Eyck, El Greco au fost prețuite mai târziu, de Watteau și trecute în viziunea grației aristocrate a artei Rococo.

Ghitara, instrument al invocării stării de reverie poetică, este în tablourile lui Braque subiect de ambianță intelectuală.

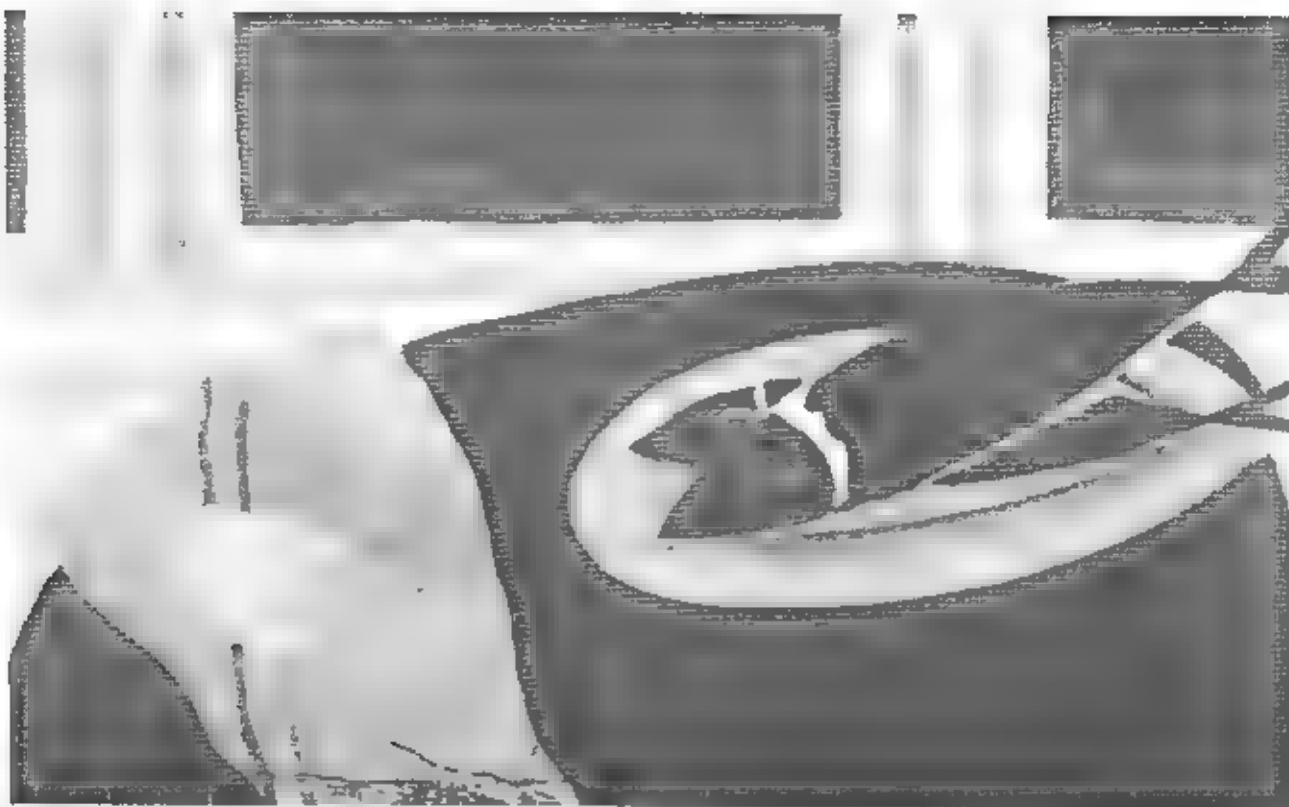
Când în anii 1913-1914 Cubismul sintetic încheie criza Cubismului și, de fapt, evoluția acestuia, determinată și de izbucnirea Primului război mondial, în pictura lui Braque etapa înregistrează folosirea colajului de hârtii colorate și integrarea tăcuturilor de ziare. În scopul restabilirii unor mai expresive sugerații materiale a texturii suprafeței tabloului decât în cadrul Cubismului analitic, fragmente de textile, nisip și detalii din folii de turnir sunt asamblate în mod neașteptat. Ideea de tablou pictat cu culori de ulei părea nesatisfăcătoare pentru căutătorii de comori ale unei noi expresii plastice.

După 1918, Braque urmează sensurile unor tot mai accentuate decantații în scopul simplificării viziunii alambicate a Cubismului. Naturi moarte, personaje, cicluri de imagini de atelier (1939), și păsări (1944) primesc amprenta autoritară a personalității originale a lui Georges Braque.

Opera. Concepția conturată de-a lungul evoluției și istorice a pictorului degajă implicarea în plan filosofic a relației artistului cu aspectele medite ale vizualului recognoscibil. Spiritul speculativ și subtil, inteligența cartesiană, sensibilitatea hiperrafinată a francezului au urmat nevoia proprie de ordine și claritate a mecanismelor labirintice cubist-picassienne.

Viziunea operei lui Braque înscrie axele cardinale ale temperamentului artistic, bogat înzestrat pentru culoare, pentru universul pictural al nuanțelor. Sensibilitatea creatoare a lui Braque s-a născut printre pictorii generației lui ca excepțională, nu numai prin bogăția trăirilor emoționale, ci, mai ales, prin înalta noblete a ființei sale aristocratice.

Gramatica plastică a operei lui Georges Braque oferă unul dintre cele mai bogate spectacole ale evoluției picturii în secolul al XX-lea. Mare colorist, francezul Georges Braque a înzestrat imaginea cu armonii calde, cu tonuri catifelate de ocru, brunuri și cafenuri, lăsând în urmă experiențele paroxismelor coloristice fauve ale debutului. Etapă după etapă, pictura lui Braque s-a decantat oferind de fiecare dată soluții plastice și picturale în neașteptate formulări morfologice. Pictura în ulei a prilejuit lui Braque lansarea în zonele celor mai înalte rafinamente ale acordurilor cromatice. Cu fiecare etapă și ciclu de lucrări tematice, pictorul a propus sugestii inedite în soluționarea savantă a structurilor compoziționale, a șarpantelor geometrice și cromatice. Somptuoasele armonii ale tonurilor calde aurii, rafinatele raporturi calorice ale suprafețelor cafenii alăturate grunurilor au fost urmate de prezența materialelor antipicturale, străine picturii în ulei. Folosirea în colaje a materialelor rugoase, mate sau aspre — nisip, lemn, textile,



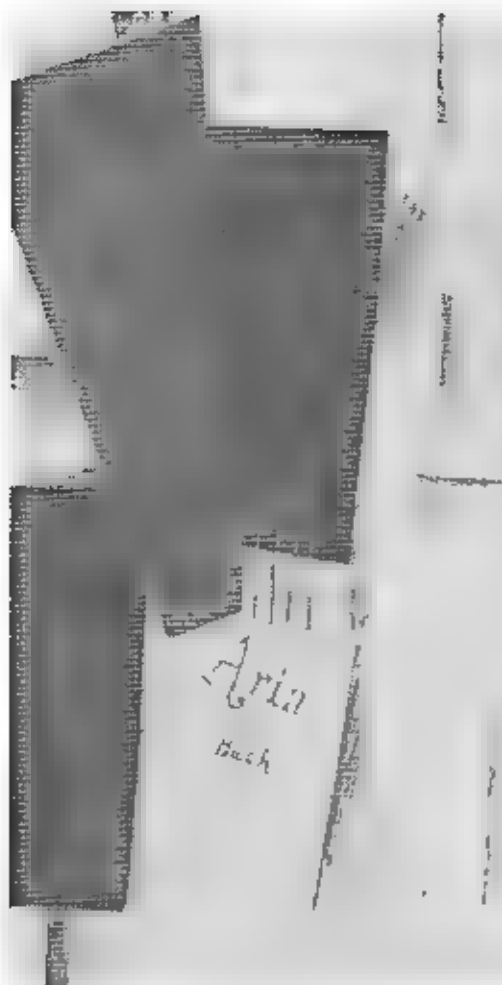
Braque, *Pestii negri* Musée d'Art Moderne Paris

Braque, *De sen* (Sch. 14 de portret)



Braque, *Muzicienele desen*





Braque. *Atelier de Bach*. Hartie, pină

ziar și hârtii colorate – nu a scăzut câtuși de puțin efectul catifelat al compozițiilor lui Braque. Dimpotrivă, s-ar putea spune că ele au constituit piatra de încercare, de verificare și competiție cu sine în obținerea virtuozităților picturale.

Procedeele inedite, introduse în pictură în aceeași perioadă de Braque și Picasso în imaginile cubiste, s-a generalizat și a proliferat în creația tuturor pictorilor din cadrul curentului, fără însă ca procedeul să asigure egalarea calității picturale a tablourilor lui Braque ori să dubleze tablourile respective cu o valoare artistică obținută altfel prin tradiționalele procedee, tehnică și materiale ale picturii în ulei.

Stilistic, compozițiile lui Braque sunt înnobite de vibrațiile lirismului moderat. Calitatea intelectuală și raționalismul spiritului cartesian, specific francez, dezvăluie forța și sensibilitatea temperamentului artistic al lui Braque. Cum omul a fost subiect de inspirație pentru creatorii artei europene și nu doar a acestora, de-a lungul istoriei culturii, de astă dată, pentru pictorii cubiști, natura statică a constituit prilejul jocurilor creatoare.

În ceea ce îl privește pe Braque, virtuozitățile și spiritul estetic savant al pictorului fusese demonstrat.

Naturi moarte, peisaje, cicluri de imagini de atelier (1939) și păsări au inspirat lui Braque soluții plastice originale în cadrul *Cubismului analitic* și *Cubismului sintetic*. Ingeniozitatea articulării elementelor componente ale imaginii, stilizările elegante și pluriocularitatea unui nou spațiu plastic avea la ei o creație inspirată a artistului înzestrat excepțional cu daruri ale picturii cu majusculă.

Braque rămâne numele de referință al compoziției franceze în cadrul Cubismului european. El este artistul complex a cărui forță creatoare nu ignoră natura, nu o disprețuiește, nu o neagă. Bogăția emoțională a trăirilor lui Braque în fața naturii, în fața orizontului încărcat de norii furtunii apropiate, în peisajul cu bărci (*Cabine, Barque Galets* 1929), dezvăluie capacitatea artistică impresionantă de transfigurare a vizualului recognoscibil. Natura și lumina sunt orizonturi încărcate de tensiune dramatică. Peisajul este înzestrat cu forța dimensiunii poetice, proiectează sentimentul solitudinii în fața imensității cerului și mării. Deși stilizarea puternică a formelor și geometrizarea suprafețelor de culoare construiesc ritmuri arhitectonice masive, fosforescențele diamantine ale luminii vibrează cu intensitate picturală. Dezarticularea continuității spațiului fizic omogen este produsă asemănător efectului unui miracol geologic. Sensibilitatea lui Braque se încarcă emoțional de spectacolul dramatic al naturii în furtună. El transfigurează imaginea naturii în imagine picturală, translează recognoscibilul în spațiu electrizant, în câmp energetic, vibrând de efluvii emoționale.

Inventivitatea și fervoarea imaginativă a lui Braque, universul poetic al stării, bogăția și rafinamentul cromatic al picturii lui demonstrează stadiul evoluat, nivelul savant al științei și artei picturii atins de plasticienii secolului al XX-lea.

În marea aventură a picturii trăită de artiștii seduși de experimentele propovăduite de Picasso, artiștii ca Georges Braque au păstrat echilibrul clasic, excesele eliminării culorilor din pictură fiind moderate de prestanța colorismului picturii în ulei.

În pictura secolului al XX-lea, printre pictorii grupului cubist, personalitatea artistică a lui Georges Braque se distinge prin aristocratica ținută intelectuală, prin eleganța armoniilor cromatice și noblețea calității picturale.

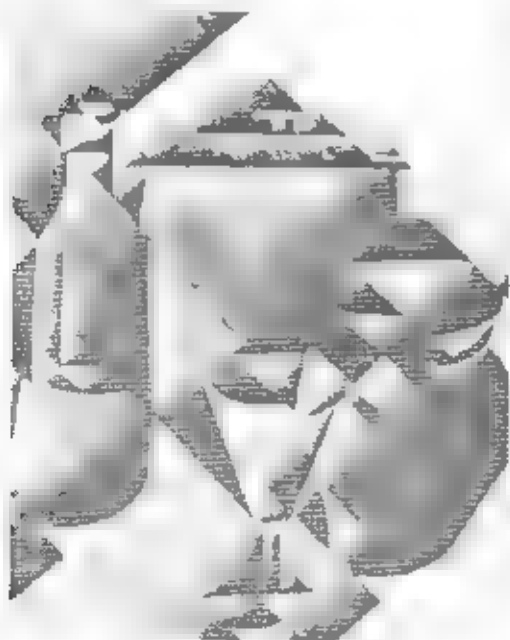
Numele lui Georges Braque înscrie o pagină de aur în pictura universală și în colorismul secolului al XX-lea.



Juan Gris. *Omul ce pipă*

Juan Gris (1887 - 1927), de origine spaniolă ca și Picasso, este prieten cu acesta fără ca operele sale să se intrudească cu ale compatriotului său. Stabilît la Paris din 1906, Gris asistă la geneza Cubismului și se alătură în anii 1911 - 1920 Geometria suprafețelor, coloritul nobil situează pictura lui Gris în afara exceselor Naturile moarte preferate de Juan Gris prezintă obiecte simple: sticle, fructieră, partituri cu note muzicale. Într-o interpretare ascetică, chiar aridă, gamele abordate de Gris sunt restrânse la griuri sau la raporturi între tonurile de cafeanu, ocru și griuri per-

Juan Gris. *Natură moartă*



Juan Gris. *Portretul lui Picasso*

late. Armoniele sale acceptă uneori prezența albastrului turcoise în ecrane fluide, ușor acoperite de pigment. Capacitatea de abstractizare și nevoia de ordine creează în viziunea lui Gris o pictură elaborată stilistic, determinată de controlul rațiunii și al lucidității, cu o anume particulară detașare afectivă. Imaginile lui Juan Gris, admirabile prin ordinea și articularea coerentă, par înghețate în matricea unei lumini reci și decise. Puternicul său sprijin rațional este dublat de un acut simț matematic și estetic. Elaborarea strictă a rigurilor, respectul pentru fiecare centimetru al pânzei

Juan Gris. *Natură statică cu gîtîră*





Robert Delaunay *Turnul Eiffel*, Kunstmuseum Bale

Înscris cu severităţi matematice în compunerea organică a ansamblului îl disting pe Juan Gris în grupul cubiştilor şi definesc personalitatea sa constant supusă controlului intelectual.

Robert Delaunay (1885 - 1941) se poate spune că este opusul lui Juan Gris.

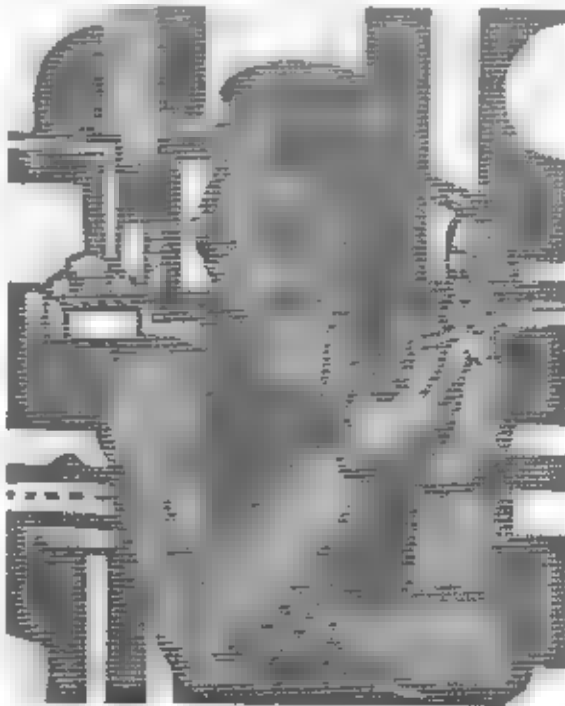
Fernand Léger *Contraste de forme*



Robert Delaunay *Alergătorii*

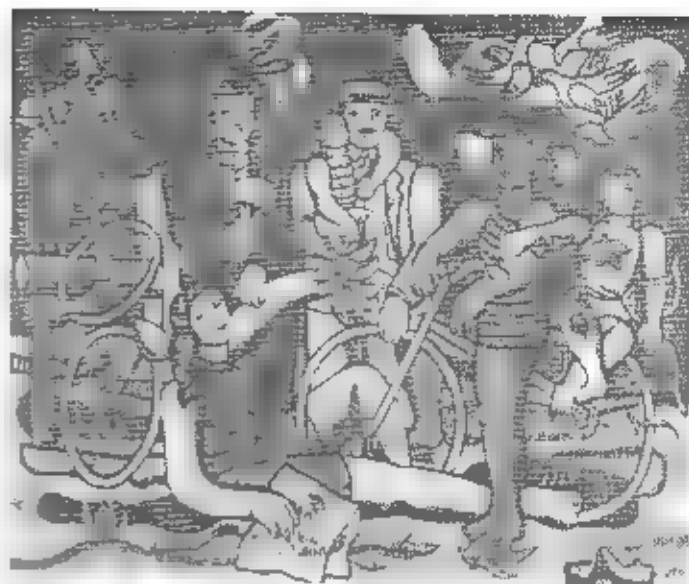
Robert Delaunay este spiritul liric al generaţiei pictorilor cubişti, este poetul generaţiei avangardei cubiste. Opera lui este dedicată atât paletelor spectrale, cât şi ritmurilor cromatice, echilibrelor emoţionante ale cantităţilor şi calităţilor culorii. Pentru Delaunay tot ceea ce este mai expresiv în imagine este culoarea. Pictura lui exprimă pasionată implicare afectivă şi bucuria creării curcubeelor cromatice ale paletelor spectrale. Opera lui reprezintă culoarul înămuri armonice a lumii culorii cu lumea desenului în zona răscolilor şi unţei culorii şi în zona vibrantă a sensibilităţii. Culorile prismei îl fascinează, după cum pictura impresioniştilor şi fauviştilor îl determină admiraţia

Léger, *Mecanism*



Conformă corespondențelor melodice ale muzicii, viziunea lui Delaunay este considerată a aparține Cubismului optic. Picturi ca *Ferestrele* (1911), nașea es *Torna Fiffe* (1910-1911), sau *Dis-simul-tar* (1912), sunt omagii aduse armoniilor circuliare ale lumii și culorii. Problema *contrastului simultan* propusă de inginerul Chevreul este prezentată ca ecuație estetică de către Robert Delaunay, preocupat să descopere și să aplice legile ordonatoare ale culorilor. Răceala armoniilor lui Juan Gris este poezia opus al exaltării armoniilor coloristice însuflețite de elan liric din pictura lui Robert Delaunay.

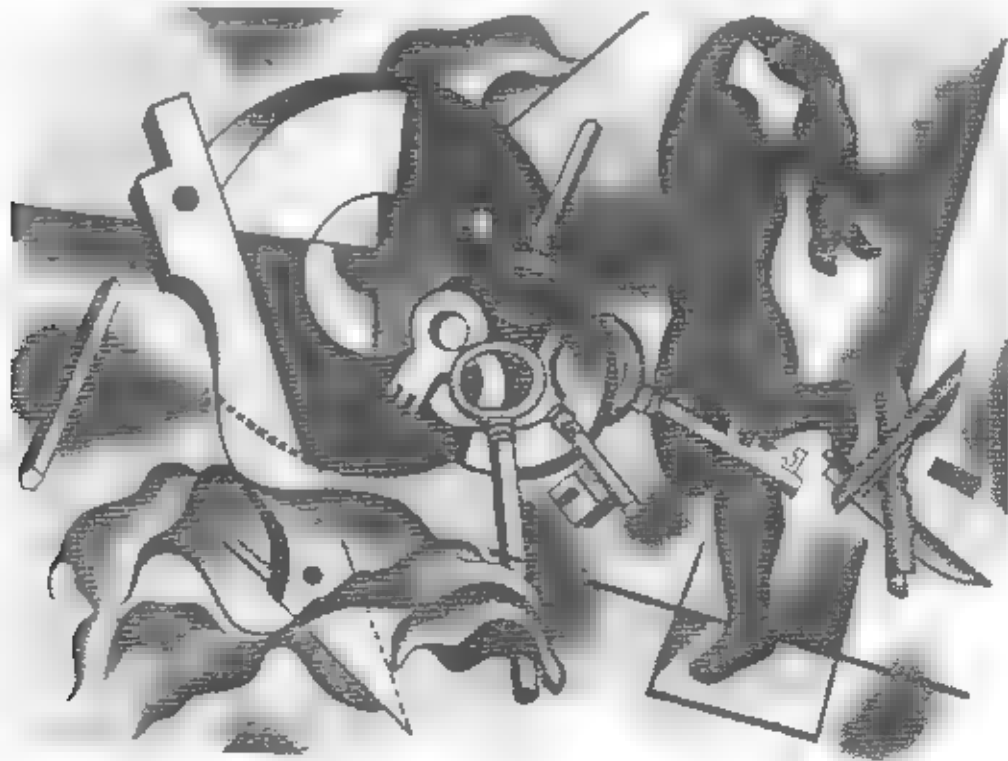
Fernand Léger (1881 - 1955) este personalitatea robustă a grupului. În timpul războiului artistul este puternic impresionat de realitățile mecanice ale instrumentelor războiului. Sensibil la tehnica modernă, Léger va crea o viziune originală, total diferită de cea a lui Braque și Picasso. Un univers imagistic populat de ființe asemănătoare manechinelor mecanice anunță lumea roboților de astăzi. Figurile umane sunt prezente aproape în toate compozițiile sale. Frapantă în interpretările lui Léger este dorința de metamorfozare a ființei umane în siluete artificiale supuse mișcărilor mecanice. Înscrise unei regii geometrizate de ritmuri, puternice de verticale, orizontale, curbe și cercuri și de contraste puternice de culoare, manechinele robuste sunt invenții plecate de la reali-



Léger. *Omajiu lui David*

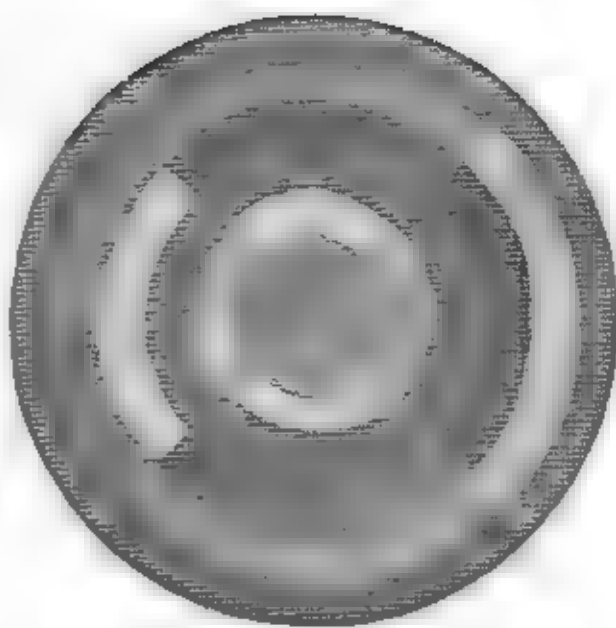
tatea cognoscibilă a industriei moderne a deconstrucției lor de la mijlocul secolului al XX-lea. Ființele și obiectele rezultate din viziunea sa mecanicistă creează o lume a unor tablouri precum: *Mecanicul* (1920), *Dansatoare cu cheile* (1930), *Cei patru cicliști* (1943-1948), *Marea paradă* (1954). Imagini elocvente a căror expresie sugerează vidarea ființei umane de poezie și afect transformă personajele în uriașe păpuși de lemn pictat. Viziunea neobișnuită a metamorfozei umane, ușor supărătoare prin dezumanizarea ființei celei mai complexe a naturii, în mod paradoxal,

Léger. *Dansatoarele cu cheile*. Musée d'Art Moderne, Paris



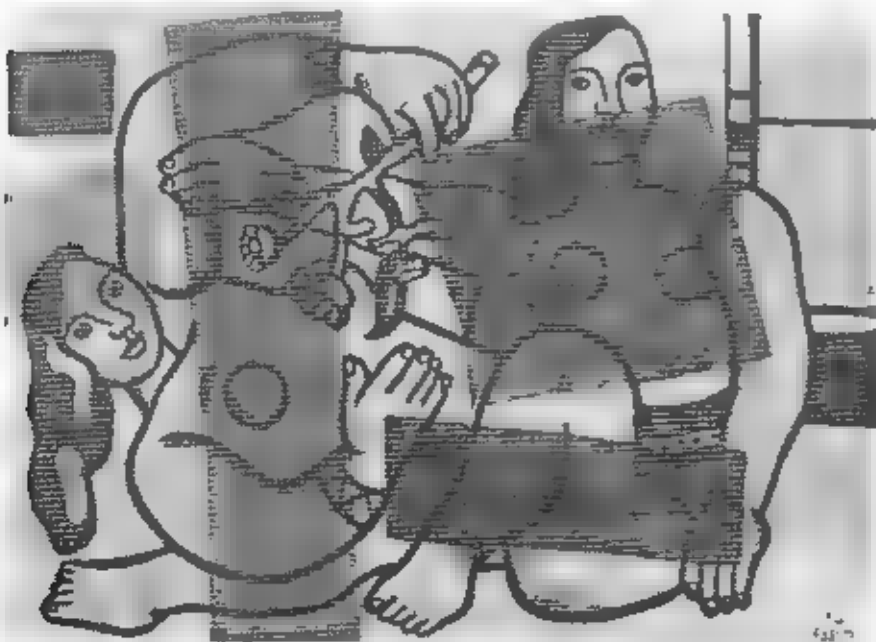
este tonică datorită culorilor pure, de roșu puternic, galben solar și albastru celest. Concepția acestor îmbinări îl definește pe Leger, pe de o parte, în dorința exprimării constatărilor sale asupra lumii contemporane cu el, respectiv constatarea unui orizont uman vidat de orice romantism ori sentimentalism, și, pe de altă parte, de dorința sa de a-și exprima temperamentul vital, remarcabila sa forță biologică.

În plan morfologic, noutățile plastice aduse de Leger în pictură sunt desprinderea dependenței culorii de desen, articularea separată și autonomă a compoziției desenului de compoziția culorilor. Zone colorate în tonuri primare de roșu, galben sau albastru sunt autonome și traversează în suprafețe plate compoziția desenată cu numeroase personaje. Culorile trăiesc independent de acțiunea subiectului și de conținutul desenului. Leger oferă două separate și neașteptate spectacole morfologice și semantice. El ordonează foarte distinct independența celor două spații plastice și câmpuri energetice. Un spectacol vizual îl asigură desenul, cu rolul fixării acțiunii. Un al doilea spectacol este compus de suprafețele culorilor. Ambele se completează. Desenul dă semnificații ideatice de conținut. Compoziția cromatică, intensitatea maximă a tonurilor pure asigură expresia tonică și optimistă a întregului ansamblu. Culoarea, concepută separat, fără a ține seama de graficarea formelor și acțiunii, suprafețele transformate în plașe de culoare, „à plat” articulează o compoziție proprie, suprapusă acțiunii grafiate de desen. Eliberarea culorii din obli-



Robert Delaunay, *Disc simultané*

gașile față de semnificațiile ideatice ale coerenței figurative a desenului, această mare contribuție a lui Leger, de a disocia forma desenată de forma colorată propunea dreptul la autonomia a culorii față de acțiunea subiectului. Experiințele picturii cubiste urmate de cele ale picturii abstracte începute în primele decade ale secolului al XX-lea au decis la mijlocul secolului legile plastice transformate în limbaj estetic cifrat, în imagine codificată, accesibilă printr-un plus de mișcare estetică față de rigorile tradiției clasice a esteticii europene.



Fernand Léger, *Deux femmes avec fleurs*

CURENTE, MIȘCĂRI ORIENTARI ȘI GRUPURI ARTISTICE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ ȘI ÎN ULTIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA

FUTURISMUL

Noile curente artistice s-au afirmat la Paris de intelectualii italieni generați în perioada fascioasă pe scena orientării lor estetice și culturale, începând în prima decadă a secolului al XX-lea.

Prin anul 1909, curentul a devenit public în la Paris în „Le Figaro” (1909), a fost redactat de teoreticianul grupului pictorial italian Marinetti (Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944). În anul următor apare la Milano *Manifestul pictorilor futuristi* semnat de Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla și Gino Severini, iar în anul 1910, sub semnătura aceluiași artiști, sunt publicate *Manifestul pictorilor futuriste* și *Manifestul tehnicii picturii futuriste*. Principiile programului manifest formulat de Marinetti susținea „distrugerea muzeeelor”, considerate „adevăruri eterne” și proclamau opera de artă ca produs al „originații” cu orice preț. Grupul pictorilor condamna arta trecutului, se exalta în fața spiritului dinamic al epocii tehnologice și afirmă necesitatea revoluției și renașterii societății bazate pe civilizația nouă. Agresivitatea reprezentantilor mișcării literare și artistice a Futurismului, adresată valorilor culturale perene, condamnarea cu vehemență a culturii trecutului și admirația față de „frumusețea vitezei” și a mașinării, automobilei s-au concretizat în pictură prin dorința introducerii unor noi și regeneratoare soluții plastice. Antidreptățile agresive a grupului împotriva artei de muzeu și exaltarea față de civilizația tehnologică au fost transferate într-o sferă de tip politic și social: opera de artă devenind exponentul, promovării și susținerii eticii mecanice a industrializării. Aspectul pozitiv al curentului constă în stimularea entuziasmului tinerilor artiști împotriva academismului steril și a soluțiilor morfologice casuate.

În complicitate cu fașismul și Cubismul pictura non orientări artistice a formulat în plan estetic o problemă plastică raportată la mișcarea formelor efectuată în spațiul fizic și sugerarea acestora în planul bidimensional și static al tabloului.

Mult admirată, „frenetica activitate a marilor orașe” a fost materializată în imagini corelate cu



Umberto Boccioni, *Elasticitate*

dinamica mișcării umane și animale și nu cu cea a mișcării mașinilor. Giacomo Balla a creat în acest sens faimoasa pictură intitulată *Dinamismul unui călău în leșă*, iar Umberto Boccioni în compoziția *Elasticitate*, și-a propus să recompună mișcarea calului și a călărețului în salt.

Modalități plastice noi. Sugerarea deplasării formei. Conceptul de formă dinamică – secvențe, simultaneism

Noile interpretări morfologice au implantat imaginii statice a picturii ideea sintezei mișcării prin semantica de tip dinamic. Reluarea în multiple profile a aceluiași semn plastic (curb, oblic, unghiular, vertical), direcționarea profilurilor în același sens vectorial și ritmizarea lor compozițională pe șarpanță diagonală, sinusoidală ori zigzagată creează sugestia dinamică a deplasării formei în spațiu, etapele secvențiale ale mișcării fiind receptate simultan.

Umberto Boccioni a abordat structura dinamică a turbiltoanelor cromatice asemănătoare jerbelor scânteietoare ale focurilor de artificii (*Elasticitate*),

Gino Severini a transformat figurativul în geometrie abstractă, în piruete ale culorilor și ale contrastelor „uministice” (*Dansatoare*). Duchamp a dezvoltat so ușa zigzagului desfășurat pe diagonala descendentă (*Nud coborând scara*).

Umberto Boccioni (1882 – 1916). Pictor, sculptor și scriitor a evoluat sub influența lui Marinetti, teoreticianul și leader-ul curentului futurist. Împreună cu acesta și cu pictorii amintiți mai sus, Boccioni a semnat manifestul publicat la Paris în 1909 în „Le Figaro”.

Dintre lucrările sale (*Sinteza dinamismului uman, Omul care merge, Mușchi în mișcare*), cea mai reprezentativă este, probabil, compoziția intitulată *Elasticitate* (1912). Acordul tonurilor complementare acoperă pânza cu suprafețe curbate fără a se repera distinctiv figurile calului și călărețului menționate de intenția pictorului. Imaginea este înzestrată cu sugestia dinamicii formelor datorită vârtejurilor circulare, redate etajat, violoncelului accentelor de închis-deschis și jocului contrastant al perechilor de complementare roșu-verde, albastru-orange.

Carlo Carrà (1881 – 1966) a aderat din 1909 la mișcarea futuristă a lui Marinetti, folosind pentru început principiile divizionismului cromatic neompressionist (*Nocturnă în Piața Beccaria*), pentru ca apoi să folosească soluțiile plastice ale structurilor de tip dinamic ale artei futuriste cu geometrizară de o evidentă amprentă cubistă (*Portretul lui Marinetti, Înotătoarea, Zdruncinările birjii*). Evoluția sa estetică și filosofică a urmat în timp detașarea de grup și apropierea de viziunea lui Giorgio De Chirico, pe care l-a cunoscut în 1916 și alături de care s-a lansat în pictura metafizică. Printre operele acestei perioade, inspirate de arta Renașterii și de viziunea lui De Chirico, se distinge *Muza metafizică*, impregnată de reală nuanță poetică.

Giacomo Balla (1871 – 1958) a creat una dintre cele mai reprezentative imagini ale viziunii propuse de Marinetti. *Dinamismul unui cățel în lesă* (1912), operă de referință a *Futurismului*, pune în ecuație plastică problema sugestiei mișcării în desfășurare dinamică. În aceeași măsură, compoziția

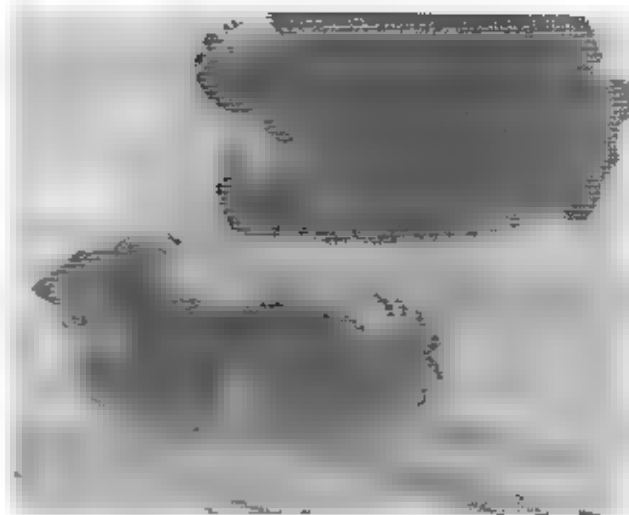
este înzestrată cu farmecul poeziei și cu hazul instantaneului, smuls din condian. Valoarea minoră a subiectului selectat de artist nu a atenuat aplombul pătrunderii lucrării în istoria artelor. Interpretarea și soluția morfologică propuse de Balla în 1912 nu erau de neglijat, deși la ora aceea manifestările cubiste și *fauves* atingeau forme de înalte virtuozități profesionale. În opera lui Balla, citată mai sus, figurativul elementelor fizionomice ale anatomiei zoomorfe își pierde valoarea statică. Pictorul percepe imaginea optică a mușcării cățelului în lesă, a piciorușelor în mersul grăbit, și își propune să realizeze efectul lor dinamic în pictură. Curbele petalate ale siluetei cățelului în lesă desenează forma în mișcare, transfigurând-o în metaforă florală, asemănătoare unei crizanteme. Lesă argintie, multiplicată sinusoidal în patru fire ondulate, pendulează grațios între cele două siluete. Treia rochiei și silueta cățelului sunt imaginate în curbe și contracurbe proiectate pe planul „de fugă” a diagonalelor străzii. Ecranul luminos ocru verzui al fundalului cu diagonale violacee, proiectate perspectivice în pantă ascendentă, cele două siluete în mers, asemănătoare unor mici explozii circulare de pete și stropi de cerneală violet, dau treiei evazate a rochiei și siluetei cățelului efecte de tip cinetic. Contrastul, valoric al relației cromatice de închis-deschis susține și amplifică efectul dinamic al compoziției. Reluate în succesiune, profilele multiplicare în secvențe sugerează mersul alert, înregistrat asemenea spectacolului optic perceput în goana automobilului. Jocul dansant al stropilor și petelor cromatice și multiplicarea siluetele vibrante sunt direcționate ca linii de forță ale evoluției corpurilor în spațiu, ca secvențe decupate și alăturate asemănătoare filmului de animație.

Gino Severini (1883 – 1966) a lucrat la Paris, unde s-a împrietenit cu Picasso și cu grupul cubistilor. Între 1900 și 1911, perioadă în care a realizat cele mai reprezentative opere de tip parizian, se lasă influențat de expresionismul *Școlii de la Paris*. În 1911 se asimilează grupului futurist. Din 1921 Severini renunță la soluțiile plastice ale dinamismului futurist și se consacră viziunii clasice cu subiecte influențate de arta descoperită la Pompei.

Compoziția sa reprezentativă intitulată *Dansatoare* (1913), oferă unul dintre spectacolele estetice propuse de programul manifestului futurist. „Dansatoarele” lui Gino Severini se transformă în rotocoale concentrice (*Dansatoare în lumină*, *Dansatoare abstracte*), figurativul fiind transferat în registrul abstractului geometric. Dinamica semicercurilor, arcelor și contracurbelor, a planurilor cu sugestii spațiale de tip tri-dimensional perspectivă, sugerarea eșafodajelor și conurilor în mișcare sunt semne „imaginate de Severini într-o etajată panoramă ritmică. Cromatică rafinată a rozurilor și a albastrurilor tricolore, a brunurilor și a ocruilor argintii oferă o armonioasă paletă satnată ori catifelată, discretă și elegantă. Rafinamentul cromatic al lui Gino Severini îl distinge în grupul futuristilor prin asimilarea armoniilor nobile ale colorismului lui Braque

Evoluția manifestărilor grupului a atins saturarea în timpul primului război mondial, nereușind a supraviețui după acesta. Soluțiile dinamice, caracteristice morfologiei curentului, au fost impregnate de influențele Cubismului și de unele procedee ale Neompressionismului. Preocupat de aceeași problemă a sugerării dinamicii mișcării în planul static și bidden-sional al tabloului, unul dintre pictorii grupului, cum a fost Giacomo Balla, au evoluat către pictura abstractă. Expozițiile artiștilor futuristi italieni și activitatea publicistică intensă desfășurate în Italia au avut un anumit ecou și în câteva centre de cultură europeană. În Franța, Marcel Duchamp și Jacques Villon vor adera la mișcarea futuristă, ei înșiși contribuind la inovarea și îmbogățirea soluțiilor morfologice propuse de pictorii italieni. Rezultatele spectaculare ale Futurismului, datorate lui Marcel Duchamp și Jacques Villon, în *Nud coborând scara* și respectiv, în *Soldații în marș*, au sublimat recognoscibilu, în stilizări geometrice aluzive la figurativ, prin multiplicarea profilelor și secvențelor, bazate pe ritmuri plastice puternic cadente

Marcel Duchamp (1887 – 1968) este numele care figurează în istoria artelor prin opere futuriste, dadaiste, suprarealiste, experimente de *ready-made*, numele lui triumfând ca apartenent al „anti-artei”. Pictor și scriitor francez, figură singulară în cultura plastică a secolului al XX-lea prin îndrăzneala



Giacomo Balla, *Dinamismul unui catet în leșă*

abordării neconvenționale și inserarea în artele plastice a obiectelor din afara morfologiei specifice. Duchamp a șocat, influențat și tulburat echilibrele formulelor stilistice ale epocii, probabil, mai mult decât a făcut-o în întreaga sa viață Picasso.

Opera celebră a lui Marcel Duchamp, *Nud coborând scara* (1912) uimește prin soluția originală a sugerării coborării în trepte a unei siluete reverberate în profile stilizate geometrice. În cazul compoziției exemplare pictate de Duchamp, profilul siluetei elegante

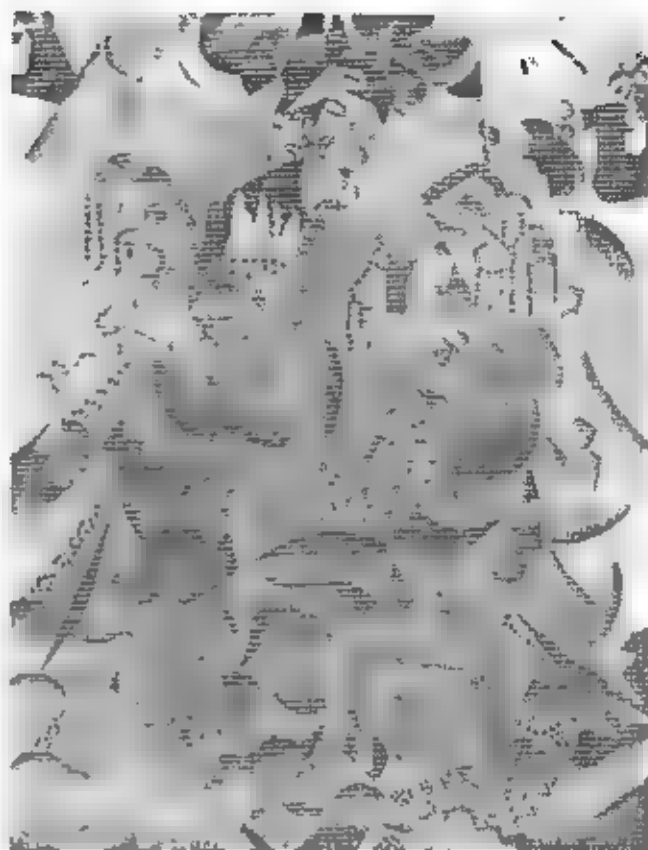
Balla, *Mercur trecând prin fața soarelui*





Marcel Duchamp. *Nud coborând scara*

care coboară scara este multiplicat în conture zigzagate. Inserții oblice, curbe și contracurbe sunt înscrise în panta descendentă a compoziției. Diagonala majoră, care traversează tabloul din colțul de sus până la cel de jos, articulează ritmic semnele dispuse geometric în zigzagul treptelor scării. Secvența inițială a siluetei aflată pe prima treaptă a scării este repetată succesiv, pe fiecare treaptă. Multiplele secvențe reconstituie „imaginea mișcării coerente a coborării pe trepte. Cuplarea într-o imagine unică a siluetei descendente este receptată optic simultan. Dinamica formelor deplasate în spațiul fizic oferă o sugestivă metaforă plastică a mișcării. Studiul mișcării și analiza procesului mișcării în desfășurare i-au stimulat lui Duchamp fantezia artistică, spiritul născocitor al pictorului făcând o demonstrație de virtuozitate plastică în tabloul *Nud coborând scara*. Dezarticularea în secvențe a etapei, or deplasării formei în spațiul fizic și, apoi, reconstituirea și transpunerea în pictură a procesului mișcării prin întrunirea finală a secvențelor multiplicare, reluate succesiv, au conturat procedeul folosite asemănător în filmul de animație. Recompusă



Gino Severini. *Dansatoarea albastră*

Severini. *Dinamism de forme - hominid în spațiu*



mental, descompunerea mișcării rămâne circumscriasă în coordonatele imitate ale formelor statice proprii artei plastice. Introdusă în imaginea bidimensională sau în structura tridimensională, problema sugerării mișcării este orientată preocupările plasticienților către soluții noi: anticipatoare ale Cinetismului și curentului Op-Art în pictură și sculptură și chiar ale Informalului din arta secolului al XX-lea.

PICTURA METAFIZICĂ

Printre orientările curentele și grupările apărute în arta europeană în primele decenii ale secolului al XX-lea, pictura metafizică ocupă un loc important datorită personalității marcante a lui **Giorgio De Chirico** (1891 - 1978). Stabilizat la Paris în 1911, pictorul italian s-a afirmat ca unul dintre artiștii preocupați de evocarea Antichității. Viziunea originală definită de Chirico aducea ca noutate conturul neliniștit al unui spațiu atemporal, vidat de prezența umană activă. Arhitecturi și spații urbanistice solitare cu sugestii de tip renașcentist sau antic sunt însoțite de umbre prelungi și de contraste puternice între lumină și umbră. Fragmente de statui antice grecești sau tălăturate obiectelor și recuzite vestimentare moderne într-o regie imprevizibilă. Siluete umane, surprinse în mișcare sau în repaus, stau tăcute, par decupate

și fixate în împietrire. Manechine umane, plasate în ambianță citadină imaginară, proiectează sentimentul de dezolare și disperată solitudine a pictorului. Figuratul pronunțat al picturii lui De Chirico impresionează puternic prin sentimentul de mister și de ireal datorat prezenței siluetelor umane imaginate fie ca duhuri, fie ca siluete statuare.

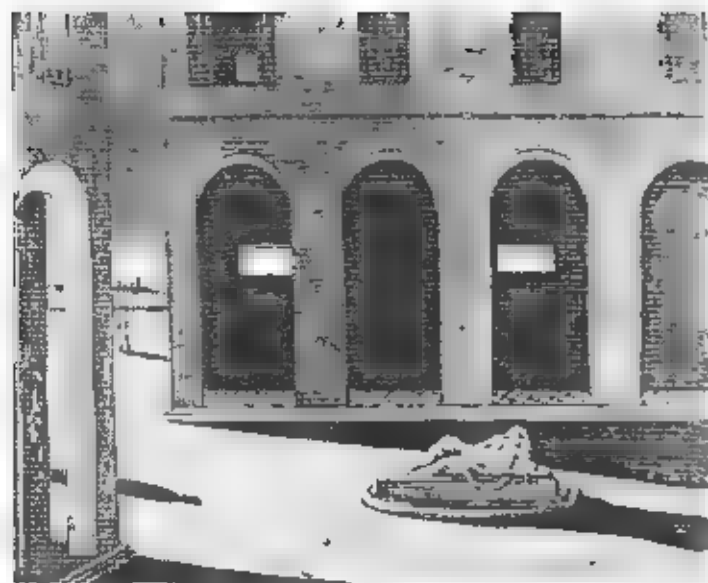
Caracterul de mister al picturii lui De Chirico în lucrări ca cele intitulate *Enigma orei* (1911, colecție particulară, Milano), *Muzele ne înșelătoare* (1917, colecție particulară, Milano) impresionează prin paradoxalele alăturări de dimensiuni - micile profile ale arhitecturii recitului văzute perspective în fundal, și giganticele manechine din prim-plan sau disproportionata monumentalitate a clădirilor, supradimensionarea arhitecturii și minimalizarea siluetelor umane până la devenirea minusculă a acestora. Raportul neobișnuit imprimat proporțiilor, perspectivele de tip renașcentist mult prelungite primesc în plus un element care va deveni caracteristic picturii lui De Chirico, umbrele. Viața subiectivă a acestor fluxuri de culoare închisă proiectate ca umbre interminabile totdeauna iesind în afara cadrului tabloului - sunt acompaniate de sentimentul unei tulburătoare solitudini ce pare a se

Giorgio De Chirico, *Parade de marionettes*, 1926



De Chirico, *Cantecul tuburilor*





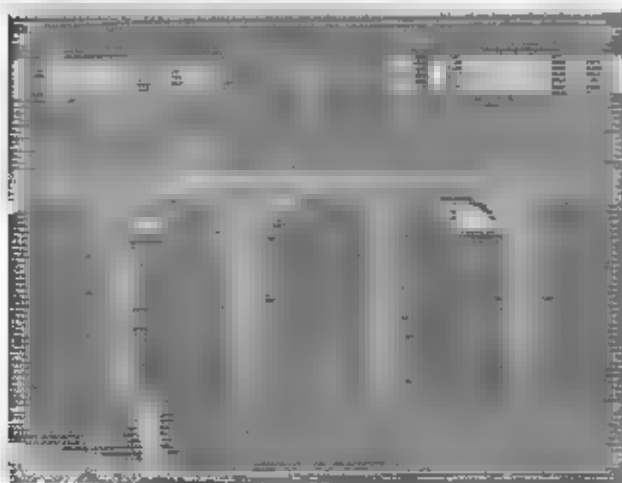
De Chirico. *Piața Italiei*

îndrepta spre spații neantice. Totul este încrămențat în static și tăcere, ca și când planșea și fînșele pictate de Chirico trăiesc într-un orizont spațial aflat în dimensiuni cunoscute doar de pictor.

Registrul plastic al picturii lui G. De Chirico, problemele de formă, compoziție, valorare, spațiu plastic înscrie un univers morfologic continuator parțial al tradiției renașcentiste. Cromatica tablourilor lui De Chirico este restrânsă la tonuri apropiate, stabilită în paleta armoniilor de tip monocrom. Pictura are o apăsătoare savoare pigmentară și prețiozități materice: picturile sunt, cu desăvârșire, evitate de pictor. Decupările de tip grafic se aliniază într-un spațiu perspectivat geometric raportat la principiile spațiului renașcentist florentin.

Ceea ce este original în pictura lui se datorează interpretării. Materie și non-materie, real și urreal, viziunea picturii lui Giorgio De Chirico degajă transa metafizică, ambianța stranie alimentată de starea de

De Chirico. *Enigma orei*



misterul particular rezultat din sentimentul acut al vidului și neantului.

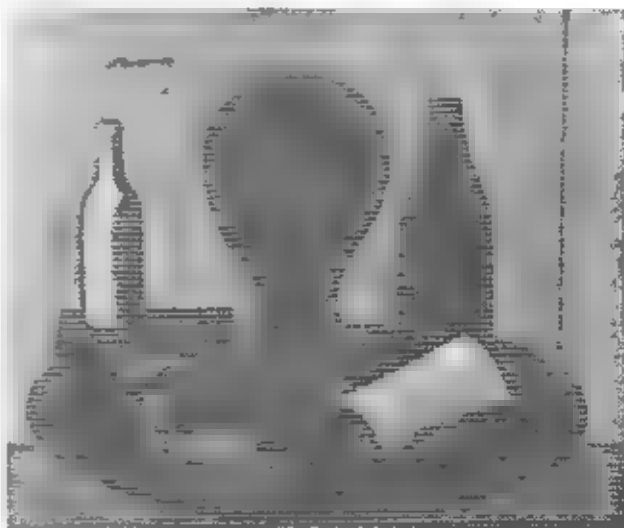
Mediul spiritual bizar, starea de încrămențare a atmosferei din tablourile lui De Chirico, tăcerea ostilă prezenței umane par să înghețe totul. Sentimentul pătrunderii în miraculoasa neliniștitoare atmosferă stabilește un dialog neispititor cu vidul afectiv propus de tablourile pictorului, o relație de neadeziune a privitorului cu universul imagistic încrămențat într-un spațiu astral și înscris în cifru misterios.

Giorgio Morandi (1890 – 1964), aderent prin viziune și modalități plastice la pictura metafizică, va defini o operă circumscrisă în teritoriul imaginației raportate la naturi statice. Compozițiile monumentale și uneori peisajele sale au lăsat locul decisiv naturilor statice cu sticle, manechine și cutii de metal. Ritmicitatea verticalilor, grafierea rigidă a curbelor stabilesc o stare de încrămențare asemănătoare picturilor lui G. De Chirico, fără a fi înfiorate însă de misterul artei acestuia. Legătura lui Morandi cu concretul recunoscutibil este mai puternică decât la G. De Chirico. Influențat puternic de către acesta, Giorgio Morandi a preluat viziunea metafizică a relațiilor stranie de lumină și de umbră și incizarea netă a profilelor prin duct continuu. Atmosfera picturilor lui Giorgio Morandi este mai puțin obscură sau neliniștitoare față de picturile lui G. De Chirico. Enigmaticul are mai puțină forță convingătoare.

Paleta cromatică este restrânsă la monocromia armoniilor calde de ocru și cafeniu, intervenția armoniilor de tip spectral lipsind cu desăvârșire.

Ecoul al admirăției evaziunilor în autentică metafizică a universului lui De Chirico, straniu al artei lui Giorgio Morandi rezultă din sentimentul autentic de singurătate, un sentiment de goliciune sufletească

Giorgio Morandi. *Natură moartă metafizică*



restrâng la micul univers al formelor naturilor sale moarte. Valoarea estetică a creației lui Giorgio Morandi o descoperim, deopotrivă, în ngorile elaborării compoziției și în implicarea rațională a structurării compoziționale a imaginii. Contribuția pictorului italian este subliniată de forța conștientizării relațiilor și dependențelor morfologice, de investirea imaginii cu articlarea logică a acestora ca însumare a controlului laborios. Privită din acest unghi, opera lui Giorgio Morandi sintetizează unul dintre cele mai importante capitole ale profesionalismului în domeniul picturii.

DADAISMUL

Mișcarea *Dada* (1916 – 1923) a fost creată în 1916 la Zürich, de grupul artiștilor și intelectualilor aflați în Elveția neutră, în timpul Primului război mondial și a încetat la Paris în 1923. Numele mișcării vine de la cuvântul „dada”, cuvânt ales la întâmplare din dicționarul Larousse de grupul format de poetul Tristan Tzara, pictorul Marcel Iancu și pictorul și sculptorul Hans Arp. Semnificațiile pe care le are cuvântul în diferite limbi (dubla afirmație în limba română) nu au legătură cu programul mișcării.

Clubul *Cabaret Voltaire*, înființat la Zürich de scriitorul german Hugo Ball, la 5 februarie 1916, a fost spațiul în care s-a născut Dadaismul, la 8 februarie 1916 *Cabaret Voltaire* din Zürich, intrat în istoria culturii secolului al XX-lea, a fost centrul nihilismului artistic mondial, spațiul care a adăpostit și inspirat crearea grupării, conceperea programului estetic al mișcării și revistei *Dada*. În cadrul grupului imital s-au alăturat artiștii Max Ernst și Sophie Taeuber-Arp. Artiști, poeți și intelectuali tineri, veniți din diferite părți ale Europei și întorși acasă au purtat ecoul mișcării *Dada*, s-au solidarizat în organizarea vieții lor intelectuale, în expoziții, cluburi culturale, inițieri de reviste literare. În afara Zürichului, centrele importante ale dezvoltării Dadaismului au fost: New York, unde s-au manifestat artiștii ca Marcel Duchamp și Francis Picabia, Köln prin arta lui Max Ernst, Hanovra prin prezența lui Kurt Schwitters și Paris prin personalitățile celebre ale lui André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon și revista *Littérature*.

Teza contraordinii, la început susținută în ambianța intelectuală a Elveției, va cunoaște manifestări la nivel internațional, congrese și ample întâlniri, pentru ca în 1923, la *Teatrul Michel* din Paris, la întrunirea „*Soirée du coeur à barbe*” să se înregistreze încetarea practică a mișcării *Dada*. Stabilit în mare parte ca un joc constând în ironizarea a tot ce

putea însemna ordine, nu numai a spiritului artistic academist ori tot ce putea contribui la deconcertarea partizanilor academismului, Dadaismul a fost mai ales un curent de opinie evoluat în mișcare literară. Caracterul negativist, de negare a tuturor valorilor culturale și creației a conturat mișcarea de negare nediferențială a valorilor, conturată, de fapt, ca protest fundamental al generației tinere. Dezorientată și zdruncinată de evenimentele zguduitoare ale războiului, generația tânără se descoperea nepregătită să dea răspunsuri și soluții realităților în fața cărora se afla. O privire retrospectivă ne permite astăzi să reevaluăm atitudinea generației tinere din perioada istorică respectivă și să interpretăm cu comprehensiune nihilismul manifestat prin revolta în fața negării vieții determinate de evenimentele tragice ale războiului. Astăzi putem înțelege perplexitatea tinerilor de atunci aflați în fața dezastrelor aduse de război, sentimentul paralizant al instabilității și insecurității existenței, revolta în fața degradării înalțelor valori morale, civice și culturale produse de violența războiului.

Dadaismul a exercitat o mare influență asupra Suprarealismului și Expresionismului. *Primul Manifest al Futurismului*, redactat în 1909 de poetul italian Marinetti, îndemna artiștii la distrugerea muzeelor, considerate „adevărate cimitire”. Manifestul a avut un puternic impact asupra tinerilor, invitația la agresivitate și la originalitate „cu orice preț” fiind regăsită în declanșarea Dadaismului. Și totuși, începând cu 1922, spiritul anarhist s-a diminuat ca și elanul partizanilor mișcării *Dada*.

Tristan Tzara a fost principalul animator al Dadaismului și creatorul manifestelor mișcării.

În cazul artelor plastice, tezele destructive susțineau anularea tradiționalelor procedee și modalități de exprimare artistică și înlocuirea reperelor raportate la realitatea recognoscibilă, emoțională sau la sentimentul creator. În locul factorilor naturali ai inspirației creator-artistic, Dadaismul propunea asamblarea întâmplătoare de către artist a fragmentelor de lucruri și de obiecte culese fără vreo opțiune, liber de orice convenție estetică. Ștergerea granițelor dintre efortul creator și operația mecanică de confecționare a unor obiecte fără valoare estetică, anularea distincției dintre profesionist și amator, dintre universul valorilor culturale datorate artistului profesionist și banalul joc al amatorului, încetau la atacarea valorilor creatoare perene, la uciderea conștiinței și programată a artei și la acceptarea non-artei.

Dintre plasticieni, pictorul Marcel Duchamp a fost reprezentantul tipic al Dadaismului. El a fost spiritul cel mai neliniștit, artistul răzvrătit ale cărui

demersuri estetice au tulburat și derutat hotărâtor mentalitățile și preocupările tinerilor plasticieni în pragul Primului război mondial. Pictor, scriitor și teoretician, entuziast al artei de avangardă, Duchamp aparține nu numai Futurismului, ci a susținut și promovat Dadaismul în Statele Unite, începând din 1912. Mișcarea Dada, la care a participat ca membru, i-a oferit lui Duchamp libertatea deplină a resurselor și dorințelor sale de anulare a tuturor formelor de manifestare tradițională. Personalitate creatoare complexă, spirit inventiv și nonconformist prin structură, el este autorul celei mai reprezentative imagini futuriste, *Nud coborând scara* - compoziție ale cărei virtuți plastice strălucesc ca excepționale în contextul picturii futuriste.

Transmigrarea spiritului inovator al pictorului de la un concept plastic la altul, pionieratul în multiplele direcții ale comunicării modalităților gândirii nonconformiste, capacitatea sa de manifestare, mai mult decât într-un unic câmp creator, l-au impus printre personalitățile cele mai dinamice și controversate ale generației sale.

Lansat în mișcarea nihilistă, Duchamp a continuat tezele lui Marinetti, care afirmase în *Primul Manifest al Futurismului* că „un automobil de curse este mai frumos decât *Victoria din Samotrace*”. În dorința demitizării valorilor universale umane și artistice, etice și estetice, atitudinea sfidătoare a lui Duchamp s-a conturat în acte ireverențioase față de

geniile și capodoperele artei universale. Lucrările sale au primit diferite forme agresive față de valorile muzeistice, față de pictura lui Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, capodopera considerată cu aureolă de neatins. Duchamp și-a permis libertăți de atitudine și de spirit, provocând insulte grave în cariera sa. Frenesia profanării universului estetic cu valori perene i-au împins îndrăznela până la etalarea în cadrul expozițiilor de artă a unor obiecte ca *Roata de bicicletă* (*Bicycle Wheel*) și *Urinoir*, considerate de el ca „anti-artă”, experimente *ready-made*.

Preocupările lui Marcel Duchamp au influențat enorm pătrunderea obiectelor în domeniul artelor plastice, determinând deruta unor creatori și încurajarea orientării lor spre zone existente în afara universului estetic al conceptelor, legilor și principiilor morfologice specifice picturii ori sculpturii și o dată cu aceasta favorizarea penetrării în artă a neprofesionalismului și a imposturii.

SUPRAREALISMUL

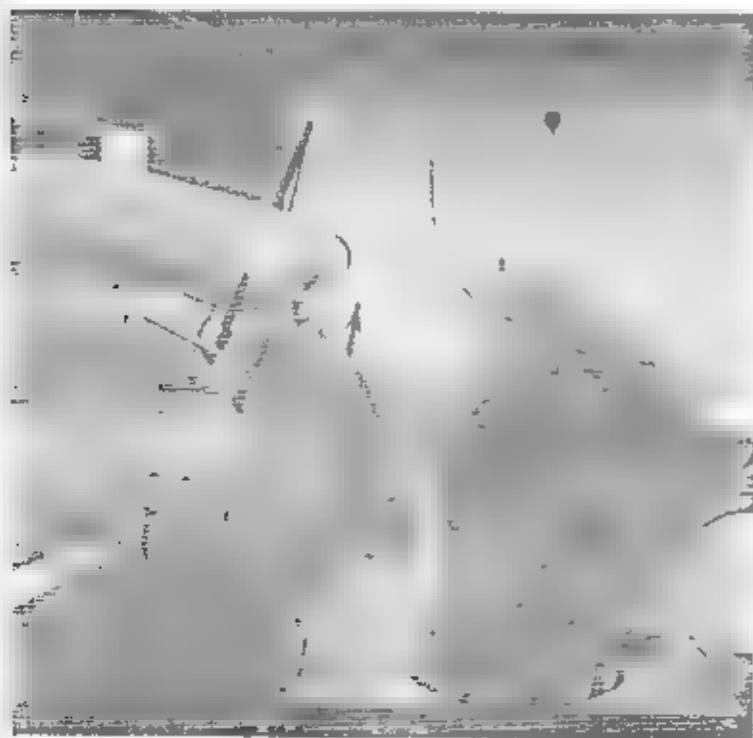
Născut la Paris, în mijlocul mișcării dadaiste, Suprarealismul s-a manifestat mai ales în literatură și în artele plastice. În 1924, scriitorul André Breton, devenit liderul grupului format de pictorii Francis Picabia (1873 - 1953), Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy și Hans Arp, a publicat *Primul Manifest al Suprarealismului*.

Manifestul formula următoarea teză celebrând virtuțile iraționalului: „automatismul pur psihic dictat de spirit, fără controlul nici unei părți a rațiunii și în afara de orice considerație estetică sau morală”. Convingerile grupului erau îndatorate psihanalizei lui Freud și ideii exporării subconștientului pentru a descifra o nouă lumină peste ceea ce există ascuns în abisul sufletului umanesc. Automatismul psihic pur, propagat în urma apariției manifestelor *Suprarealismului*, demonstrează că artele plastice și literare și preocupările estetice rămase ca documente ale psihicului.

Printre cele mai complexe și mai autentice forme ale Suprarealismului a fost opera creată de Max Ernst (1891 - 1976). Concepția insolită a artistului german a dat naștere unui univers al configurărilor iricale articulate de semnele unui statui vizionar de tip cosmic și poetic.

Pădurile, orașele și viziunile cosmice sunt teme al căror limbaj inventat de Ernst are o șocantă forță expresivă. Recunoșcibilul își pierde semnificația pentru a căpăta sensuri metaforice și simbolice.

Max Ernst. *Oedipus Rex*

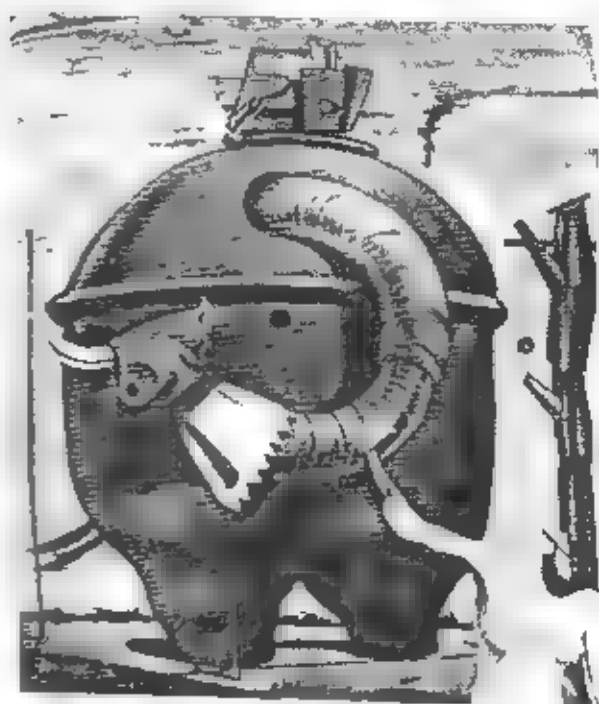


Tablouri ca *Neprăhanitul Iosif* (1928, Colecție particulară, Paris), *Mamă și copii pe globul terestru* (1953, Kunsthalle, Mannheim) rămân imagini prodigioase ca fabulație poetică semantică și cromatică, viziuni onirice pătrunse de un straniu lirism.

Îmbrățișarea delicată și tandră a celor două s-a uete întrunite de pictor în plasmuirea zoomorf-antropomorfă în *Neprăhanitul Iosif* materialul sărut și gesturi e de îndrăgost și ale păsărilor antropomorfizate sunt grafiate sinuos pe fondul alb marmorean. Ceranele mătăsoase ale tonurilor de albastru ceeșt și verde cristaln definesc silueta feminină. Relația somptuoasă între negrul catifelat și ocrul auriu al siluetei, mascu, ine avansează și înlanțuie figura grațioasă a siluetei albastre. Max Ernst este un autentic și valoros poet. Imaginația sa artistică inventează lumi și metamorfoze cerești. Articulația formelor mce, te croiește contexte plastice și semantice de vibrantă poencă. Armoniele coloristice au luminozitate și vibrație picturală. Fabulosul poetic al lui Max Ernst păstrează starea de delicată visare și ingenuitatea fantezie infantile.

Rene Magritte (1898 – 1967), de origine belgiană, aparține Suprarealismului prin capacitatea neputzabnă de fabulare și proiecție imaginară în real. Opera sa a obținut foarte repede o reputație internațională datorită bizarului și fiorului de mister.

Rene Magritte, *Drepturile omului*

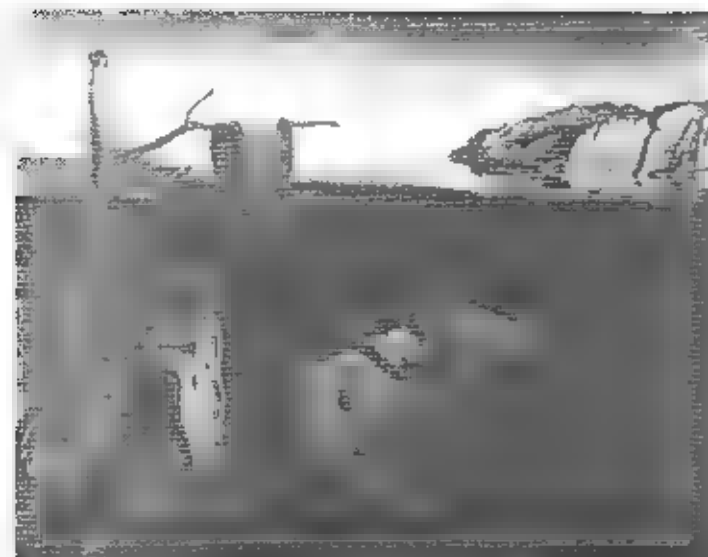


Max Ernst, *Elefantul Cerebes*

Comentat ca aparținând al modalităților realismului "fotografic", datorită unor modalități plastice aserzite spiritului academic și folosite în scopul păstrării parțiale a figurativului recognoscibil, Rene Magritte afirmă cu autoritate dreptul uman la evaziune în lumi

Magritte, *Terapie*





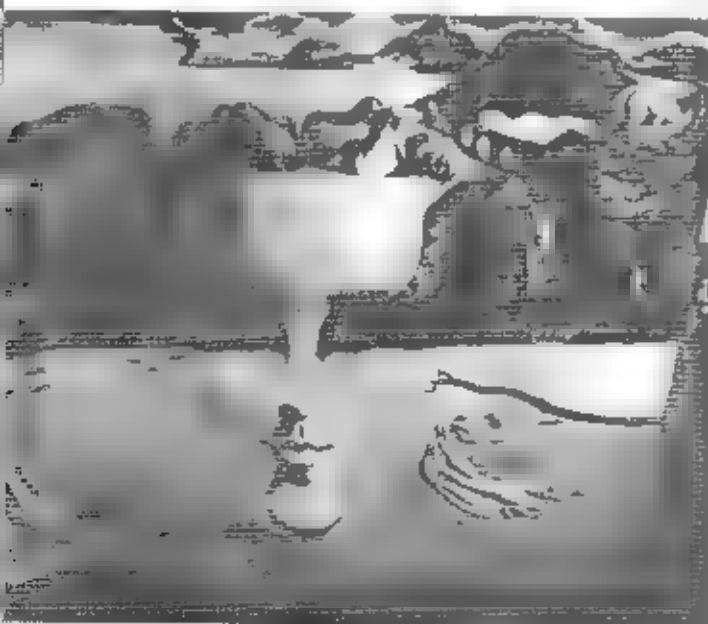
Salvador Dalí, *Persistența memoriei*

„Imaginare ale căror contexte urmează destinul totalității lor libertăți de îmbinare. Compuse rezizoral astfel ca finalitatea să transfere realul în ireal și realitatea în absurd, universul figurativ al tablourilor lui Magritte conturează obsesiile de coșmar ale pictorului și păstrează o răceală stranie susținută de un colorit eretic și dublat, în mod paradoxal, de farmec poetic.

Imaginarul lui Magritte articulează elemente reale cu elemente de absurd în contexte bizare de ireal nelăstător. Imagin care traduce obsesii și complexe ale subconștientului sunt pline de arbitrar. Ansamblurile devin rebusuri greu accesibile. Codul semantic și morfologic, cifrat în simboluri, este des-

Salvador Dalí

Apariția unei figuri și a unei compoziții pe o plajă



tinat a rămâne secret. Încordata tensiune a obsesilor și refuzărilor subconștientului se proiectează în imagină ca terapie a convulsiilor de coșmar ale pictorului, nedezvăluite în cuvinte. Imaginarea unui bun ca o cărușă și bust sunt transformate în colivie cu porumbei albi, silueta susținută de baston și acoperită cu pălărie și pelerină, traduc nevoia întoarcerii artistului la anul copilăriei și la starea de puritate și fabuloasă evaziune poetică. Intitulat *Terapie* (II, 1937, colecție particulară, Belgia), unul din tablourile lui Magritte se destăinuie, imagistic, ca necesară redobândire a visului prin întoarcerea în capele paradisice ale copilăriei. Capacitatea de fabulație poetică este înlocuită alteori cu fantezia alunecată în macabru sau în obsesii de coșmar. Prezența siciului este, în acest sens, simbolul acelor trăiri angoasante care nu l-au părăsit decât rareori pe artistul belgian.

Paleta cromatică a tablourilor lui René Magritte surprinde nu atât prin armonii coloristice ample, cât prin inspirata luminare a tonurilor și a atmosferei limpede, prin cristalinitatea ecranelor spațiale prelungite în perspective panoramice.

Regia de spectacol a imaginii stă sub controlul inteligenței lucide. Uneori viziunea operelor este marcată de accente tragice, de pesimism sau de trăiri melancolice. Decodificarea cifrului vizionii simbolice a operelor pictorului belgian necesită prealabila lectură a unei bibliografii raportate la creația și viața artistului. Înțelegerea picturii lui René Magritte implică pregătirea sensibilității și receptării emoționale a întregului arsenal de trimiteri, semnificații și implicații estetice ale operei supraréaliste a pictorului.

Salvador Dalí (1904 – 1989) Rămas consacrat în orbita Supraréalismului, beneficiind de succesul și vâlva produse de seducția plăsmuirii universurilor cosmice, aurcolat de transa poetică și mistică, personalitatea lui Salvador Dalí a declanșat goana editorilor în a-i dedica albume de o somptuozitate neobișnuită. Revistele de artă ca și cele de largă circulație nu au obosit să-l analizeze opera, nu au conținut să-l comenteze crudășeniile, originalitățile.

Excentricitatea și legenda omului Dalí au întunecat uneori legenda artistului. După dispariția sa din viață, legenda omului se estompează și rămân dimensiunile artistului și ale operei lui. Câteva ani după dispariția din viață a marelui pictor spaniol a fost deschisă amplă retrospectivă a artistului, organizată ca unul dintre cele mai copleșitoare spectacole ale Supraréalismului. Pe terasa din fața muzeului *Kunsthhaus* din Zürich *Gigantul* sculptat de Dalí își înălța brațele negre, metalice, asemenea unui jupăt ascuțit.



Salvador Dalí. *Presumpțiunea războiului civil*

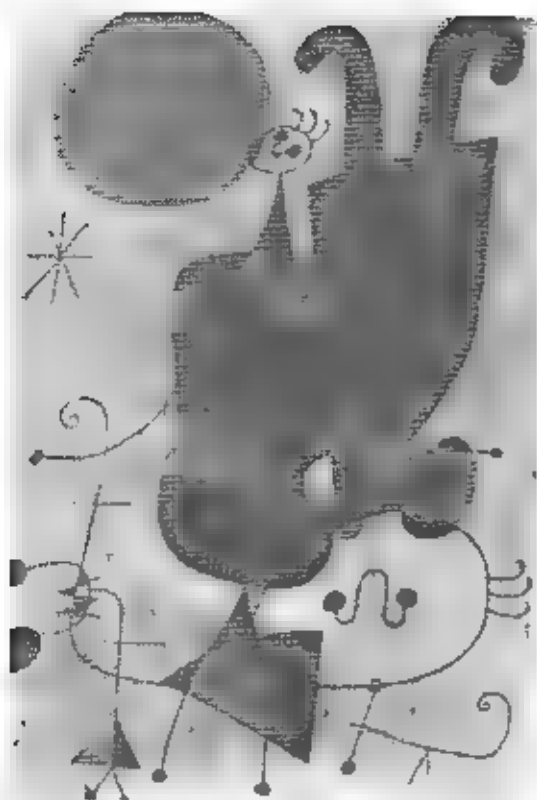
Suprarealismul, cu toată regia de spectacol și întreg arsenalul de forme și scenarii, era prezent în muzeele de picturi, desenele, sculpturile și grupajele scenografice ale pictorului Salvador Dalí. Într-un ansamblu baroc, impresionant ca somptuozitate, opera amplă a pictorului era oferită spre admirare publicului cosmopolit sosit din toate culturile planetei. Regia marilor banchete estetice ale imaginării capricioase și mariajului artelor concepute de pictor contura un spectacol al genului fanteziei artistice. Vraja operelor lui Dalí țintuia privirea. Tablourile lui Dalí fascinau de la precizia și puritatea liniei formelor, neverosimile ca precizie prin asemănarea mimetică a realității, considerate în competiție cu „realismul fotografic al detaliilor figurative” până la picturalitatea de buietenie a acestor microuniversuri incluse în panoramele neantice.

Străfulgerările lumii și umbrei metafizice străbat viziunea de coșmar și obsesile. Seninul, organicul și anorganicul sau astralul înfloresc deopotrivă de convingător în brocartul luxuriant și luxos al imaginărilor și picturalului. Anularea perspectivelor tradiționale, distrugerea spațiului monocular uccelhan prin logodirea acestuia cu bioculantatea spațiului

montant și plonjant, pierofrancescan se întâlneau cu savantele efecte de *trompe-l'oeil* și cu prelungirile frenetice ale perspectivelor neantice. *Raccourci*-urile gigantice, mighelangeoiești, crucificările suspendate deasupra lumii, siluetele tintoreline, aflate în stare de levitație sunt reunite în sintezele originale ale operei lui Dalí. În istoria imaginii bidimensionale a picturii, artistul spaniol este un virtuoz al regiei de spectacol abisală.

Accea însușire extraordinară a creării iluziei extensului în spațiul infinit afirmă deopotrivă știința formei și cunoașterea perspectivei geometrice și cromatice. Dalí este creatorul unui concept de spațiu plastic contemporan. Distrugerea funcției tradiționale a soluțiilor perspective cunoscute și aplicate în pictură de-a lungul secolelor și articularea inserției formelor imaginate în imponderabil au conturat un nou concept de spațiu plastic. Capacitatea de evaziune în visul abisurilor formulează însușirea excepțională a artistului spaniol de inovare a unui nou orizont spațial al imaginii bidimensionale.

Explorarea subconștientului, absurdul și umorul și-au refuzat nici una dintre ascensiunile spiritului creator în grandiosul spectacol al discursului supra-realist. Mai mult decât în opera lui René Magritte sau



Joan Miró. *Chipuri răsturnate*

Max Ernst, contrastele brutale ale Suprarealismului straniu și siliuți le arbitrate sunt cuplate de Dalí cu meandrele fabulației și cu regia scenică

Suprarealismul artei lui Dalí are dimensiunea programării în aventură a imaginarului fabulos. Oniricul și simbolică *Girafei în flăcări*, rămânerea în

Yves Tanguy. *Mamă, tata e rănit*



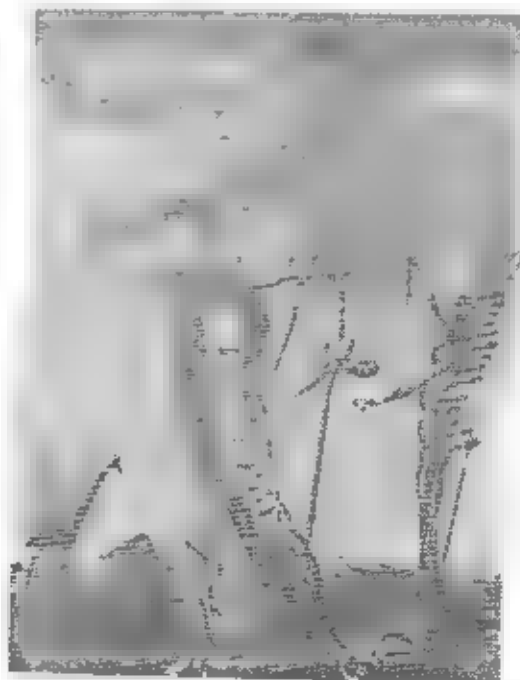
Victor Brauner. *Batarea*

neuitare din *Persistența memoriei* sunt savurări ale propriei călătorii prin labirintul subconștientului și visului.

Marele scenograf și marele regizor al spațiilor imaginare a pus în armonie orizonturile oceanice cu dimensiunile timpului etern și al marilor tăceri. Jocul magic al realului cu irealul, al luminii cu situațiile imprevizibile, plătirea în teatrul absurdului în spapul absurdului stau sub semnul genului, virtuților iraționalului și poeziei absurde, ui

În galeria numelor care au făcut înconjurul globului și au pătruns în conștiința sensibilă a lumii, Dalí împreună cu Picasso și cu Miró încheie triada glorioasă a picturii spanole a secolului al XX-lea

Salvador Dalí. *Girafă în flăcări*



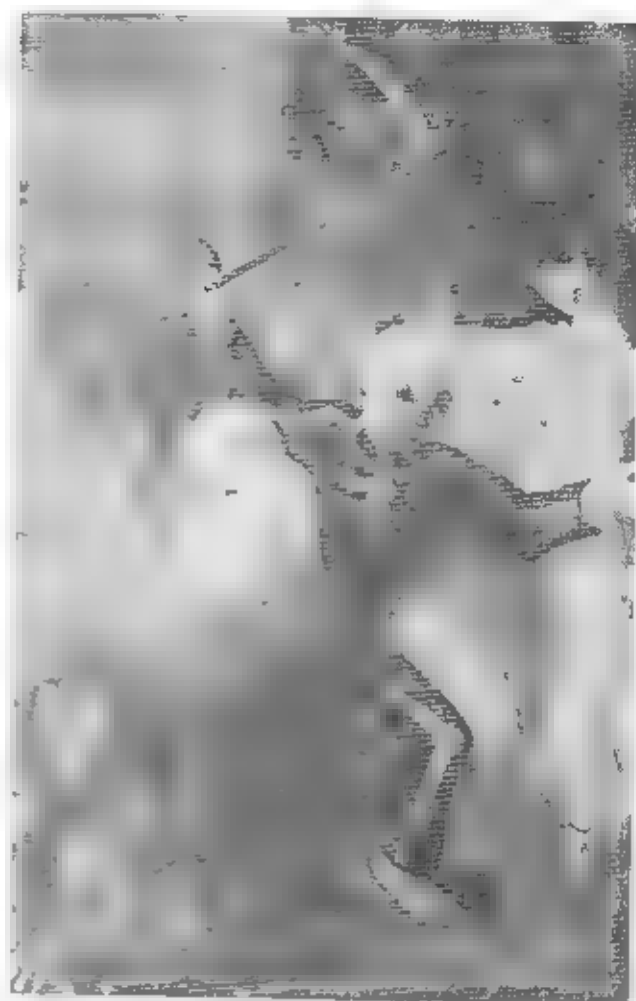
EXPRESIONISMUL

Expresionismul, mișcare artistică născută la sfârșitul secolului al XIX-lea și manifestată în primele decenii ale secolului următor, mai ales în anul Primului război mondial, s-a definit ca univers al sentimentelor și stărilor de neliniște ale artiștilor, ca ecou al angoaselor și incertitudinilor epocii. Tendință opusă Realismului și picturii impresioniste, prin imaginile turmentate și brutale, Expresionismul s-a conturat ca fenomen de recurență, în momente disparate ale istoriei artelor. Fără a exista punți de comunicare tradițională de transmitere și preluare de la o generație la alta, Expresionismul a fost înregistrat în discontinuitate și la intervale mari de timp, în diferite momente istorice, în diferite epoci ale artelor sau, parțial, în creația unor mari artiști, dacă ne gândim numai la opera tragică a lui Grünewald sau la viziunile de coșmar ale lui Goya.

Forme particulare de tip expresionist pot fi descifrate de-a lungul civilizațiilor plastice ale omenirii. Expresionismul, formă a grotescului, uneori îmbinat cu humorul, îl aflăm pregnant reprezentat în epocile primelor stiluri europene – Romanicul și Goticul – în chipurile demonilor și ale gorguelor marilor catedrale europene.

Tensiuni ale deformării expresiei până la necunoașterea fizionomiei sunt regăsite mai târziu în *autoportretele* lui Rembrandt realizate în anul morții Saskiei. *Măștile* lui Beethoven sculptate de Bourdelle, *autoportretele* lui Van Gogh sau unele *autoportrete* ale lui Luchian, pictate în perioada dramatică a ultimilor ani ai vieții, coincid cu exprimarea stărilor limită, cu paletice proiecții ale suferinței în planul spiritului.

Teroarea, ca psihoză, atinge paroxisme în frescele *Judecății de Apoi* pictată de Michelangelo pe perețele *Capetei Sixtine*. Obsesiile și viziunile de coșmar ale lui Goya, proiectate în compozițiile pictate pe pereții locuinței artistului, numită *Casa Sordului*, au un tragism de o intensitate zguduitoare. În perioada pierderii auzului, coincidentă cu asistarea de către Goya la atrocitățile trăite de poporul spaniol în timpul agresiunii franceze, paroxismul sentimentelor deslănțuite în compozițiile artistului spaniol este regăsit și în ciclurile gravurilor sale „Capriciile” și „Ororile războiului”.

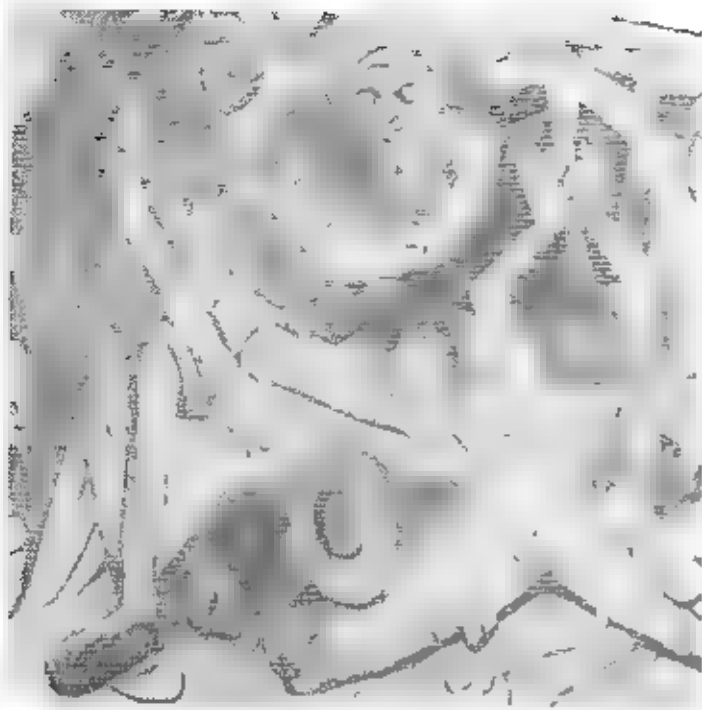


Otto Dix. *Cele șapte păcate capitale*

Zbaterea în fluctuațiile biologicului, supremația abandonului în labirintul neliniștilor le găsim, după cum vedem, în diferite momente istorice ale evoluției artelor și, fragmentar, în arta unor creatori, care vor înmulți, în acest sens, tot mai mult rîndurile în secolul al XX-lea.

Dizolvarea echilibrului clasic și coborârea în biologic, explorarea zonelor iraționalului necontrolate de logică sunt proiecții și manifestări ale viziunii angoasei contemporane. Expresionismul epocii moderne și contemporane este reflexul patetic al pierderii liniștii și încrederii, apărut în urma celor două războaie mondiale.

Mizeria, spaima și foamea sunt prezente ca spectre obsesive în imaginile anxioase ale lui Chaim Soutine pictorul a cărui copilărie s-a consumat în ghetou. Neliniștea și disperarea lui Munch, obsedat de spaima singurătății în mijlocul marilor orașe, neliniștea evoluată în groază a unui Nolde, angoasa ca



Max Beckmann. *Nouptea*

expresie a dezarticulării stărnii de armonie cu sine, cu natura și cu universul, prezentă în opera lui Oscar Kokoschka, sunt stări frecvente în iconografia artei expresioniste.

Anxietatea singurătății în momentele de grea câmpănă ale ființei umane, angosta care îl prefăcează pe un Munch, spasmul și desfigurarea ce îl asociază viziunii unui Kokoschka sau Soutine definesc axe cardinale ale spiritului expresionist.

În epoca modernă, Expresionismul a avut ca promotori în pictură pe olandezul Van Gogh, belgianul James Ensor și norvegianul Edvard Munch. La sfârșitul veacului trecut Expresionismul, lărgindu-și mult granițele comunicării artistice, a devenit o formă estetică frecvent inserată în cadrul diferitelor orientări artistice contemporane.

Inventarul și recuzita, creionate prin James Ensor, preferințele pentru anumite subiecte reluate și dezvoltate mai târziu de alți adepți ai orientării expresioniste vor crea codul de semne particulare și vor fixa indicii definitorii ai universului morfologic și semantic al imaginii plastice. Armate de schelete și năști de grimase în carnaval, spectre și bărci, chipuri slăbite cu ochi înflundați, în orbite, îmbrăcăminte zdrențuită, lumi tragice în abandon, aflate la periferia societății, sfâșiate de insatisfacția dezacordului cu mediul, cu

natura și cu universul vor anima figurativul imaginii expresioniste.

Chipuri desfigurate de spaimă, abrutizate ori chinute până la hidos, arhitecturi dislocate și copaci destrădăcinați, dramuri contorsionate de uragane, o lume zguduită de seisme, pierdută în dezordine și sentimentul cataclismului, animă viziunea picturii celor mai mulți artiști expresioniști.

Linia se risucește, serpuiește ca în urma cra-vășării acruului cu biciul. Forma se ciopârțește. Personaje și arhitecturi imaginate în stare de levitație sunt proiectate ca fundaluri apocaliptice. Culoarea, fixată în acorduri stridente de o paletă violentă, este turmentată și amestecată cu furie. Traseele pensulei lasă pe pânză urme puternice în relief.

La începutul secolului nostru, mișcarea expresionistă apare în diferite zone geografice, activitatea grupărilor artistice primind particularitățile etnicității popoarelor respective. Adepții mișcării sunt prezenți în Germania, Olanda, Flandra și Luxemburg, dar și în Franța și Spania, în Mexic, Brazilia, Statele Unite și alte țări. În Europa apuseană și centrală s-au impus grupări remarcabile: *Die Brücke* și *Der Blaue Reiter* s-au manifestat autoritar în Germania. Apariția lor între 1911 - 1914, anul dinaintea primului război mondial, a influențat în mare măsură concepțiile estetice despre culoare. *École de Paris* (Școala din Paris), reprezentată în Franța de puternice personalități artistice, precum pictorii Chagall, Modigliani și Soutine, a înregistrat și figuri singulare cum a fost Rouault. Mișcarea expresionistă flamandă a formulat în Țările de Jos, prin creația lui Permeke, Tytgat, Kutter și Rik Wouters, o lume greoară, a brutalității și violenței, nici ea rămasă în afara unei semnificații emoționale care a zguduit sensibilitățile artistice europene.

Adeseori programele estetice, aspirațiile artistice ale membrilor grupărilor artistice ieșeau din cadrul dezideratelor propuse, arta respectivelor orientări estetice contrazicând țelurile inițiale. Astfel, artiștii germani, Otto Dix, Max Beckmann, George Grosz și Karl Hofer au reprezentat tendința conștientă de a fi antiexpresionistă, considerând Expresionismul ca fiind străin imaginii lumii obiective, dorită de ei. De fapt, opus intenției inițiale, *Realismul magic* (1922 - 1930), manifestat de către grupul lui Otto Dix, se definește în aceeași măsură ca autentică formă a Expresionismului.

Pictura respectivilor artiști germani și a adepților tendinței aflat în Statele Unite și în Țările de Jos, conturează același orizont stilistic expresionist: paroxismul stărilor, îngroșarea sentimentelor de spaimă și oroare, sublinierea trăsăturilor fizionomice, prezența scheletelor și viziunilor de coșmar, cortegiul de forme și simboluri ale inventarului expresionist.

Dintre grupările expresioniste, cele din Germania au avut un profil foarte particular. Cele două asociații *Die Brücke* (Podul), formată la Dresda în 1905 și *Der Blaue Reiter* (Cavalerul albastru), la München în 1911, au afirmat interesul manifest atât asupra formei și culorii. În cadrul celei de-a doua grupări au fost dezbătute probleme lui Kandinsky. Klee, Macke, Marthor Campendonk, problemele plastice legate de realitate și armonie a culorilor având o mult mai mică importanță decât problemele referitoare la expresia stărilor interioare a sentimentelor și trăirilor afective personale ale pictorilor.

Printre artiștii apreciați ca originalitate în cadrul acestei mișcări expresioniste pot fi citați: Max Beckmann, Emil Nolde, Otto Dix, austriacul Oskar Kokoschka, norvegianul Edvard Munch, flamanzii Constant Permeke și Gustave de Smet. În Franța au activat personalități remarcabile ca: Georges Rouault, Soutter, Gromaire și Amedeo Modigliani.

Expresionismul, ca stare. Independența – James Ensor și Edvard Munch

James Ensor (1860 – 1949). După mamă flamandă, după tată englez, născut în Belgia, James Ensor va defini în pictură un profil stilistic independent, neapartenând nici unei școli artistice.

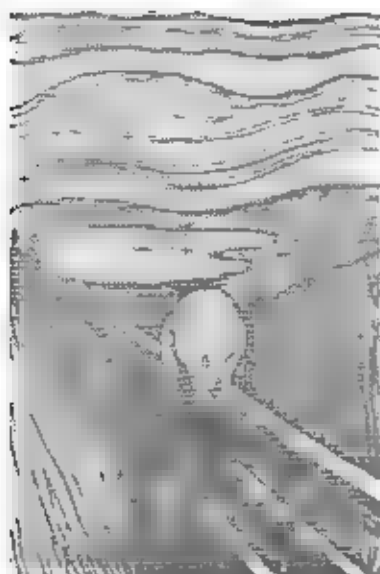
Indivizualitatea lui Ensor și dorința sa de afirmare personală s-au exprimat cu totală libertate. La 18 ani, picta cu pasiune autoportrete, ale căror pregnante repere la figurativ fixau date precise recognoscibile, în viziunea colorismului tonurilor sumbre, continuatoare a principiilor tradiționale ale picturii flamande. Preocuparea pentru tonurile luminoase a apărut mai târziu, când Ensor și-a proiectat imaginația într-o lume a vizionarismului populat de personaje insolite. Serialele măștilor, a fantomelor semitranslucide, stăta scheletelor acoperite de praf, naturile statice medite prin straniu traduc sentimentul artistului în fața tragicului și absurdului vieții, a ridicolului și comicului vieții desfășurate sub spectrul morții.



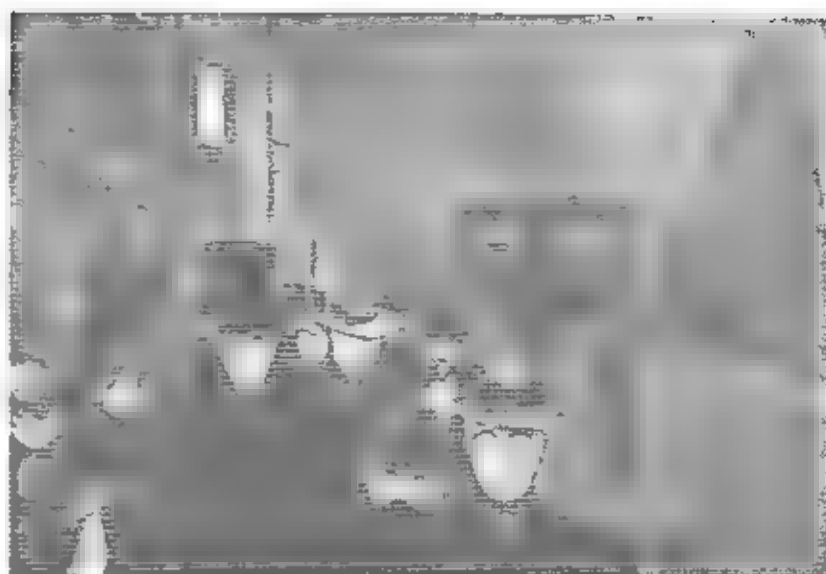
James Ensor, *Autoportret cu măști*

Printre lucrările lui Ensor, cele care au deconcertat contemporanii mai mult au fost tablourile în care selecțiile conținuturilor fixează aspecte dificil de imaginați în cuplările realului cu irealul. Dintre acestea pot fi citate: *Schelete încălzindu-se în jurul unei sobe*, *Omul cu pălărie înflorită*, *Bătrâna cu măști*, *Muzică în Flandra*, *Animalele muzicante*.

Una dintre compozițiile stranie, *Schelete încălzindu-se în jurul unei sobe* (1889, colecție particulară, Dallas) oferă atât viziunea marcată de accente macabre, cât și expozeul straniei filosofii a pictorului. Personajele din jurul sobei sunt schelete îmbrăcate în costume de carnaval, ascunzându-se din spatele unor simboluri ale festivității *Postului*, carnaval al foamei situând realitatea dramatică a vieții în dialog filosofic cu rezonanțe actoricești de operetă. Cromatica lucrării apelează la intensități pigmentare puternice. Roșul, de culoarea rubinului, albastrul celest și albastrul ultramarin sunt proiectate pe ecranul discret al ambianței discrete a tonurilor diluate de complementaritate, rose-violaceu și verzușuri, galben auriu și violet indigo. Una dintre marile lui compoziții, intitulată *Intriga* (1890, Musée



Edvard Munch. *În barcă*



Munch. *Pearla Karl Johans*

des Beaux-Arts, Anvers), oferă un spectacol impresionant de schelete, de personaje cu măști de chipuri deformate de grimase într-o viziune de carnaval coșmaresc. Paleta colatantă a lui Ensor strălucește în raporturi cromatice scânteietoare, în incandescențe luministice de acorduri și armonii spectrale.

Fărâmițarea cromatică, jocul turmentat al tonurilor, sfâșierea continuității spațiale creează ansamblului sentimentul inconfortului spiritual. Grimasa generală, spasmi interior sunt receptate în formele detaliilor, aparent incoerente, exprimate ca frondă și neacceptare a armoniilor și echilibrului plastice de tip clasic.

Problema urâtului, abordată de Ensor, se definește ca un aspect caracteristic în estetica și în morfologia imaginii expresioniste.

Munch. *Dansul vieții*



Distincția particulară din pictura lui Ensor se face vizibilă în diferențierea stărilor categorice. Deși personajele nu au același fațet, ele nu sunt niște cazuri. Ele se prezintă ca generalizări ale ideilor stărilor prin mască. Fără ca ele să fie individualizări, abordarea de tip caracterologie generală le include prin mască. Măscă le caracterizează și le dă simbolică. Eliminarea elementelor psiho-fizice, eliminarea individualizărilor psiho-sociale creează o generalitate repartizată pe purtătorul măști. Ca atare, Ensor apelează la generalizări ale spaimei, sărăciei, bolii sau vicilor, definindu-le ca stări generale și nu ca profile individualizate ale unor anume personaje.

Edvard Munch (1863 - 1944), pictor și gravor de origine norvegiană, a influențat puternic evoluția morfologiei și sintaxei imaginii expresioniste.

Înzestrat cu un sistem nervos delicat și o sensibilitate neliniștită, Munch a fost temperamentul artistic a cărui viziune a imprimat picturii pecetea expresionistă reprezentativă.

Angoasele subconștientului și fuga într-un spațiu de tip morbid, anxietatea singurătății și fanteziei umane aflate în mijlocul mulțimii din mari orașe creează un orizont al exasperărilor și tensiunilor emoționale necunoscute până la el. Dacă în creația lui Ensor în carnavalurile cu măști absurdă și tragicul punctează accentuarea de falsă și ironic în creația lui Munch pesimismul și torturanta neliniște a subconștientului proiectează imagini ale unui univers amar. Personajele lui Munch, convoiate de năluci cu ochi fixați în propria disperare, siluete descarnate, cu joben și papillon

pășesc pe drumul unui interminabil calvar al suferinței și mizeriei. Fațete umane scheletice își poartă spectrul într-un spațiu abisal, cu ecou infinit. *Strigătul* lui Munch este strigătul nefericirii marilor mulțimi ale societății secolului al XX-lea și al indivizilor aflați în fața sărăciei și a morții. Ochi îngroziți, roșii în orbire, ceruri învorbite de cataclismice flăcări roșii așteaptă deznodământul Apocalipsului.

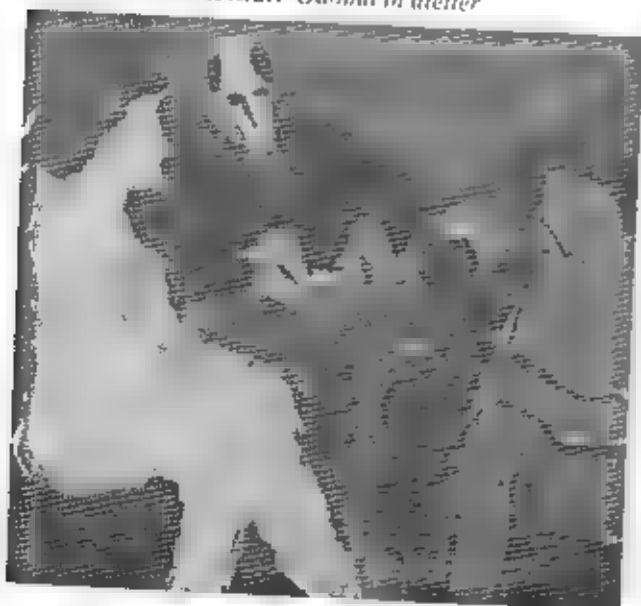
Simbolismul lui Munch asimilează semnificații ale vieții și morții, ale realului și irealului în compoziții cu ecouri ale spiritului său damnat în melancolie și lipsă de speranță.

Finta copleșită de nefericire, sensibilitatea torțurată de obsesii, structura biologică vulnerabilă atrasă de morbid sunt teme proeminente în pictura lui Munch. În lucrări ca *Veliniște* (1894, Colecțiile Municipale, Oslo) și *Strigătul*, dimensiunile patetice ale disperării și singurătății depășesc imediatul. Umanitatea trag că se distanțează de biologic și se extinde în durată ca tragism existențial.

GRUPĂRI ARTISTICE GERMANE DIE BRÜCKE ȘI DER BLAUE REITER

Printre primele manifestări ale expresionismului german, gruparea *Die Brücke* (Podul) a fost fondată în 1905 la Dresda de pictorii Ernst-Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl și Erich Heckel. Mai târziu acestora li s-au alăturat Max Pechstein, Otto Müller și Emil Nolde. Asociați sub

Karl Schmidt-Rottluff *Odihnă în atelier*



Ernst-Ludwig Kirchner. *Autoportret cu modelul*

emblema *Podul*, pictorii grupării au conturat reacția contra Academismului prin orientarea tineretului spre progresul artei. Caracterul particular al operelor, cultivat de către artiștii grupării *Die Brücke*, s-a distins prin abordarea subiectelor inspirate de natură și de viața citadină în cadrul genurilor tradiționale – compoziția, portretul, peisajul și nudul. Conținutul operelor a fost direcționat spre descifrarea subconștientului traumatizat de neadaptarea la condițiile și solicitările societății citadine moderne. Analiza stării de singurătate, a sentimentului izolării și înstrăinării, a aspectului fragilității existenței umane și dizolvării echilibrului individului în climatul psihologic stresant al marilor orașe a adus la lumină în pictură exteriorizarea zonei tenebroase a subconștientului. Stările paroxistice de neliniște au conturat aspecte ale dezumanizării care prefăceau filosofia existențială. În plan morfologic, pictorii expresioniști germani au cultivat modalități plastice șocante – desenul colțuros, forma aspră, stilizarea sacadată, acordurile coloristice ppătoare. Insolitul temei și subiectelor este susținut programat de agresivitatea expresiei artistice.



Emil Nolde *Lagabonzi (Lisbon)*

Brutalitatea cromatică lovește sensibilitatea optică și declanșează emoția estetică într-un mod neobișnuit de violent. Stările de anxietate au atins pragul paroxismului datorită paletelor cromatice conflictuale și a puternicei îngroșări a trăsăturilor fizionomice ale personajelor. Viziunea cromatică puternică se datora excepționalei înzestrări native pentru culoare a acestor pictori germani precum și preocupărilor lor experimentale concentrate asupra studiului culorii. Efectele de cromatism șocant sunt obținute prin incandescențe calorice, prin excese ale exaltării pigmentare și de complementaritate. Pe calea recidivării colorismului *fauve* francez, pictorii Kirchner și Schmidt-Rottluff au impus în cheie proprie expresionismul cromatic al conținutului existențialist al artei lor.

Ernst-Ludwig Kirchner (1880 – 1938), influențat de Munch și de arta neagră, a conturat în evoluția sa repere fixate asupra simplificării și sintezei formelor și culorilor. În acest plan, Kirchner a devenit cel mai important dintre pictorii expresioniști ai Germaniei.

Se poate afirma că pictura lui Kirchner este angajată în relația cuplării tensiunii culorii cu îngroșarea neamisturilor subconștientului. Alitudinile și gesturile sincopate, chipurile galbene cu puternice cearcăne albastre, tinere fete înconjurată de spațiu violent colorat deslușesc căntările labirintice ale asimetrilor angoasante ale sensibilității pictorului. Roșuri exaltate datorită alăturării tonurilor de verde,

și altele grafiate de conture cu vapoare cromatice pigmentată puternic, definesc incandescențe imaginare, ca cea din compoziția intitulată *Tânără fată pe o pășune înflorită* (1908, colecție particulară). Compoziția cromatică este dominată de tonuri primare și binare. Suprafața de galben-citron e traversată de acolade albastre. Profilele roșii definitorii a se simți nede, sunt juxtapuse ecranelor de culoare verde. Intercalări de ornamente florale galbene sunt inserate suprafețelor de tonuri verzi. Juxtapuneri de albastru ceruleum verde și roșu construiesc exaltate sferice nișuri. Tușele puternice incizează suprafețele în conture aspre. Dialogul ecranelor de culoare, cu maxime intensități luministice, susține limbajul expresiv al lui Kirchner, caracterizat de o anumită agresivitate temperamentală de cules înțuită senzualitate coloristă că

Karl Schmidt-Rottluff (1884 – 1976), alături de Kirchner, este unul dintre principalii artiști expresioniști ai Germaniei. Tablourile cu personaje, cu portrete sau cu peisaje îl definesc pe Schmidt-Rottluff, ca un artist înzestrat cu excepțională sensibilitate pentru culoare și cu un remarcabil registru emoțional de tip poetic. Cromatică pictorului folosește, în mod curent, relații de complementaritate, preferențial amonizând roșul și verdele, cu intensități pigmentare exaltate prin juxtapunere. Geometrizarea formelor, realizată adeseori cu ajutorul conturilor de negru strălucitor, plajele de culoare, ample ondulate, marchează ritmuri compoziționale generoase. Respirația artistică particulară a artei germane exprimată în pictură de-a lungul secolelor prin tensiunea aspră și angulozitatea formelor este înlocuită în pictura lui Schmidt-Rottluff de limbajul culorii bogate și expresive în inflexiuni afective. Schmidt-Rottluff este marele colorist german al epocii. Frumusețea colorismului lui rezultă din abundenta pastă cromatică, din materia picturală sonoră și din vibrația autentic picturală. Peisaj sau portret, imaginea rămâne pretext de evaluare a efuziunilor emoționale în fața paletelor cu culori, tablourile pictorului devenind expresia luxuriantă a temperamentului de mare colorist. Bucuria culorii, bucuria armoniilor pigmentilor puri, exaltarea suprafețelor transformate în incandescențe construiesc savori cromatice și bucurii optice relevante pentru înaltul etaj atins în epocă de știință și arta culorii. Știință și zestre nativă de sensibilitate artistică și dotație coloristică, universurile creatoare ale tablourilor lui Schmidt-Rottluff încununează pictura germană cu

capodopere ale colorismului expresie a limbajului plastic european elevat al epocii

Cei doi mari reprezentanți ai grupării *Die Brücke* ilustrează disponibilitățile artistice uriașe ale pictorilor europeni și inepuizatul univers al sonetului plastic abordate în planul morfologic al colorismului. Fauvismul francez cu distilările sublimite ale esteticii pure a lui Matisse a fost completat de strălucitoarea viziune fauvă a expresionismului german afirmat de pictura lui Kirchner și Schmidt-Rottluff.

A treia personalitate a grupului este Emil Nolde (1867 - 1956). Pictor și aquarelăst, Nolde a ilustrat scene biblice într-o manieră extrem de personală prin abordarea unei palete cu violente contraste de culoare. Compoziții cu personaje a căror fizionomie modificată, asemenea unei viziuni de coșmar, iradează lumea larvară a subconștientului pictorului. Viziunea cosmică, brută și interzice nici o cruzime. Paleta spectrală este incendiată de exaltarea alăturării tonurilor primare și binare. Roșu pur, galbenuri și albastruri puternice sunt alăturate tonurilor de orange și violet intensități lor de galben și turcoaz. Dezarticulări ale spațiului omogen, fragmentări de coerențe, compozițiile lui Nolde rimează registre cromatice în discontinuități alerte. Neliniștea și instabilitatea echilibrului interior proiectează în pictură imagini ale unui colorit fascinant, dar cu rezonanțe dramatice. Personajele lui Nolde sunt umbrele fantasmelor sale. Irealul personajelor lui Nolde traduce reperele unui figurativ antropomorf cunoscut, dar neacceptat ca posibil datorită deformărilor fizionomice. Chipurile pictate de Nolde nu sunt nici fizionomii reale, nici măști. Deformările fizionomiilor urmează modelarea lor conform stărilor de mizerie interioară. Subiectiva interpretare a artistului creează masca. Chipurile devin simboluri ale stării artistului. Libertatea de exprimare artistică a devenit în pictură calca transmigrării în forme și culori a celor mai puțin bănuite umbre ale subconștientului și iraționalului. Pictura lui Nolde o probează.

Figurativul recognoscibil, dependent de realitatea obiectivă cunoscută, și-a consumat destinul milenar. Pictura celebra, deopotrivă cu explozia mișcărilor și curentelor artistice ale secolului al XX-lea, libertatea totală a comunicării artistice. Pictura a devenit univers autonom al exprimării eului artistului, al lumii gândurilor lui, al tulburărilor, neli-



Wassili Kandinsky. *Prima acuarelă abstractă*

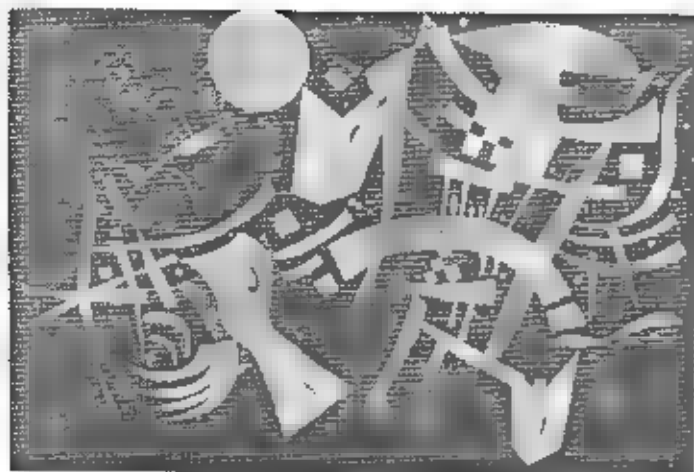
nișilor sau viselor sale. Artă, în esența ei, în fond, era impusă ca făgașul comunicării umane pe care ea emoțiilor și a celor mai intime sentimente.

DER BLAUE REITER

Gruparea *Der Blaue Reiter* (Cavalerii albastru), apărută în 1911 la München, și-a primit numele datorită preferinței pictorilor Kandinsky și Franz Marc pentru culoarea albastră, pentru cei și călăreți. Pictorii care s-au alăturat grupării au fost August Macke, Alexei von Jawlensky, Paul Klee și Lyonel Feininger.

Kandinsky. *Mica prietenă*





Kandinsky *Compoziție*

Preocupările pictoriilor acestui grup s-au fixat asupra problemelor forme și asupra valorilor spirituale în artă. Viziunile diferite ale artiștilor au dat la iveală orientarea estetică originală a celor doi mari teoreticieni Kandinsky și Klee, orientarea colorismului oniric a lui Marc și Mücke precum și tendința cromatismului fauve a lui Jawlensky.

Kandinsky și-a expus teoriile personale și pe cele ale colaboratorilor lui, Paul Klee, August Macke și Alexei von Jawlensky. Teza libertății formei și expresiei susținea din partea grupului opoziția față de „frumosul convențional”, prezentat de învățământul academicist.

Primul război mondial a pus capăt activității artistice a acestui grup. Unii dintre pictori, cum au fost Kandinsky și Klee, s-au asimilat grupării *Bauhaus* de la Weimar. Continuarea preocupărilor asupra teoretizării conceptelor specifice limbajului științific al picturii au fost sintetizate, în final, în tratate de pictură.

Personalități artistice puternice, Kandinsky și Klee s-au distins în cadrul grupării *Der Blaue Reiter* prin aportul lor teoretic și prin marca originalitate a viziunii lor stilistice.

Vassili Kandinsky (1866 – 1944), născut la Moscova, a studiat la München. În urma descoperirii picturii impresioniste franceze și a întâlnirii cu unii dintre pictorii grupului impresionist, Kandinsky a pictat tablouri influențate de colorismul francez adaptate subiectelor inspirate din folclorul rusesc. Spirit inovator, dornic de afirmare, el a fondat în 1909 la München o primă societate afirmată ca susținătoare a artei noi, concepția sa fiind publicată în remarcabilul articol „Du Spirituel dans l'Art”. Etapa următoare a activității sale artistice a fost antrenată de participările în cadrul grupului, pe care îl fondase, *Der Blaue Reiter*. Devenit

profesor la *Bauhaus* în Weimar între 1922 – 1925 și apoi la Dessau între anii 1925 – 1933, numele și reputația artei sale au fixat primele repere ale interpretării non-figurative. Concepția lui Kandinsky a introdus noțiuni și termeni plastici importanți, preocuparea pictorului fiind fixată îndeosebi asupra problemelor de compoziție și ritm plastic. Timpul petrecut la Paris a avut ca ecou în pictura lui Kandinsky influența viziunii cu totul îndrăznețe a lui Matisse. Cei alți membri ai grupului, și ei în legătură cu artiștii parizieni, au fost marcați de principii de colorismul fauve.

Opera lui Kandinsky, considerată ca fundament al esteticii picturii abstracte, a avut ca lucrare-manifest, prima acuarelă abstractă.

Ce aducea nou concepția picturii lui Kandinsky ?

Prima acuarelă abstractă realizată de Kandinsky în 1910 oferă spectacolul inedit al al jocului scenic al petelor de culoare pură. Strălucitoare sau transparente, petele și ritmurile compoziționale libere urmează traseul spontan al temperamentului artistului prin gestica instantanee. Nici un element de referință la realitatea concretă a recognoscibilului, nici un reper figurativ nu este prezent în această compoziție a lui Kandinsky. Singure, pe suprafața albă, se află petele de culoare pură, roșul sau albastrul, aplicate alert cu pensula în plaje egale ca intensitate. Distincte, singure, izolate sau cuplate prin alăturare ele erau, subiectul tabloului. Mici intervenții hașurate din loc în loc, tonuri de albastru cobalt și albastru-turquoise, de ocru auriu sau orange, sunt ele însele pretexte de completare a ritmului compozițional prin cristalinătate fără a sugera nimic altceva decât starea emoțională și estetică a artistului. Condiția poetică a acestuia, trăită la momentul realizării lucrării constituie suportul determinării fundamentale a operei de artă. Pictura devenise mai mult muzică decât sculptură, trăia prin culoare, prin frumusețea muzicală a armoniilor ei cromatice. Destinul picturii, prevăzut de Van Gogh era împlinit, astfel, de viziunea lui Kandinsky.

Problema abordată de pictorul rus, cu totală eliberare din figurativ și recognoscibil, însuma etapa superioară a picturii, atinsă de experiențele europene acumulate de-a lungul timpului.

Concepția fundamental nouă a lui Kandinsky a impus în pictura universală criteriile autonomiei culorii, compoziția liberă eliberată de normele rigurilor plastice tradiționale. Libertatea afirmării petei de culoare în echilibrul contextelor locale și în echilibrul ansamblului cromatic afirma teza crucială susținută

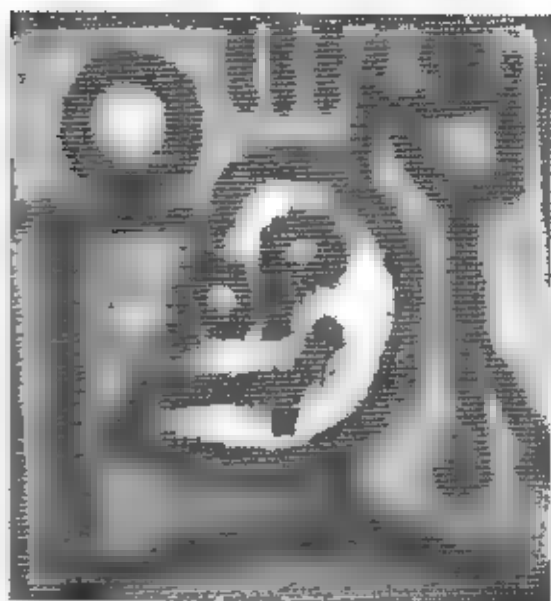
de Cezanne în pictura sa prin *principiul modular*. Uciurile lui Kandinsky realizate în perioada anilor 1913 - 1920 au atins maxime ale exuberanței coloristice și luministice. Petele de roșu-carmin, violet și turquoise, albastru, orange și galben-citron explodează în focuri de tip spectral. Inimitabilele imagini cromatice traduc fantezia și temperamentul vibrant al lui Kandinsky. Ritmurile dinamice ale petelor hașurite și incizile grafiante nervos sunt sublimite în desăvârșita echilibrul al doajelor de culoare și al calității nobile a tonurilor. Intensitatea sensibilității artistice este insinuată în fiecare atingere de culoare. Suprafața panzei este animată de dicteul sensibilității așteptate. Ineditul suprafeței de culoare este dat de impulsurile subconștientului artistic al pictorului. Știința, experiența și cunoașterea sunt sublimite și inserate gestului și traseelor penelului. Laboratorul elaborării imaginii planădește rezultatul osmozei subconștientului, cunoașterii, experienței științei. Pictura a devenit comunicare prin semne. Semantica picturii s-a definit prin pete de culoare și gest ilustrând temperamentul artistului. Dezvăluirea secretelor trăirii poetice se efectuează prin gestica penelului și mâinilor pictorului. Devenite instrument direct al comunicării instinctului artistic, acestea trădează nuanțele sensibilității artistice, temperamentului creator și științei savante a picturii.

Anii 1913 - 1920 au însumat în pictura lui Kandinsky apogeul exprimării înaltei sale vocații creatoare și totodată al genului coloristic afirmat ca un agendă a culorii în pictura universală a secolului al XX-lea.

Gruparea *Der Blaue Reiter* s-a constituit ca o familie spirituală formată din foarte diverse și puternice personalități artistice. Kandinsky și Klee au fost figurile strălucite ale grupării. Teoretizările lor în problemele formei și expresiei s-au finalizat în sinteze estetice, în principii și scrieri cu caracter științific ce vor primi concretețe în cadrul Școlii Bauhaus (casa constructivă).

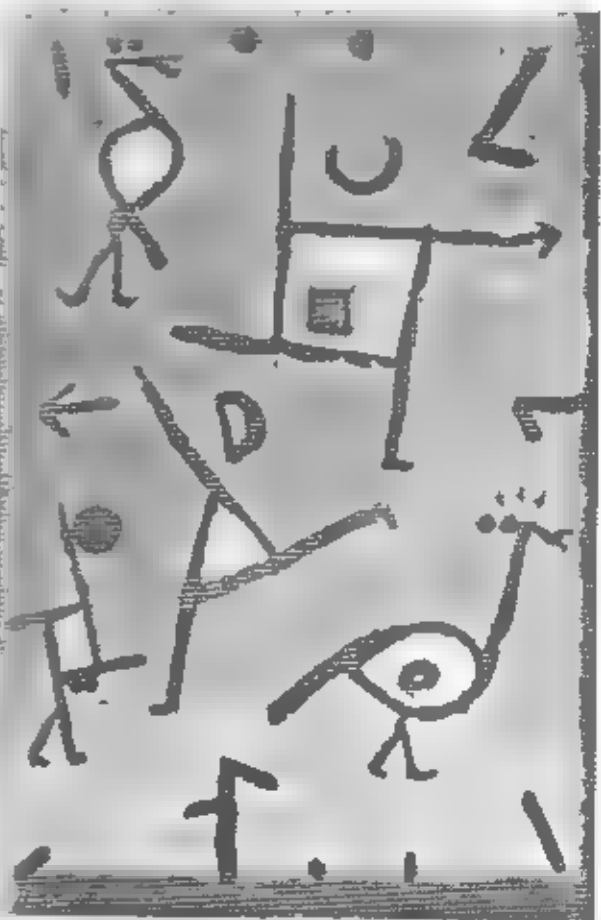
Despre Paul Klee (1879 - 1940) se vorbește astăzi ca despre unul dintre părinții picturii moderne.

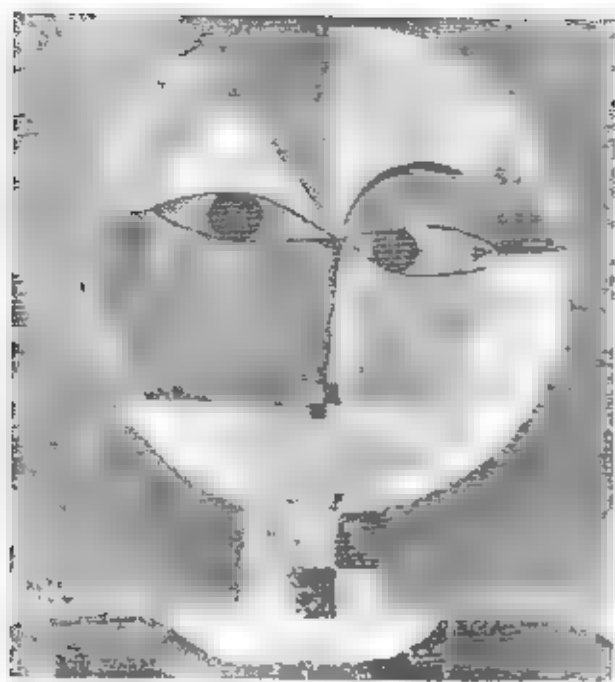
Sintezele seducțiilor colorismului impresionist, postimpresionist și experiențelor fauve au avut în Paul Klee continuatorul de vârf. El este considerat unul dintre fauritorii rigori științifice fundamentale, teoretice și practice, ale culorii în pictura secolului al XX-lea. Klee anunță pictura viitorului, deschide era cunoașterilor sistematice, a experiențelor metodice ale cromatismului modern, impune interpretarea unui nou spațiu plastic dinamic și elastic eliberat de canoanele vizualismului tradițional.



Paul Klee. Moartea și Iovul

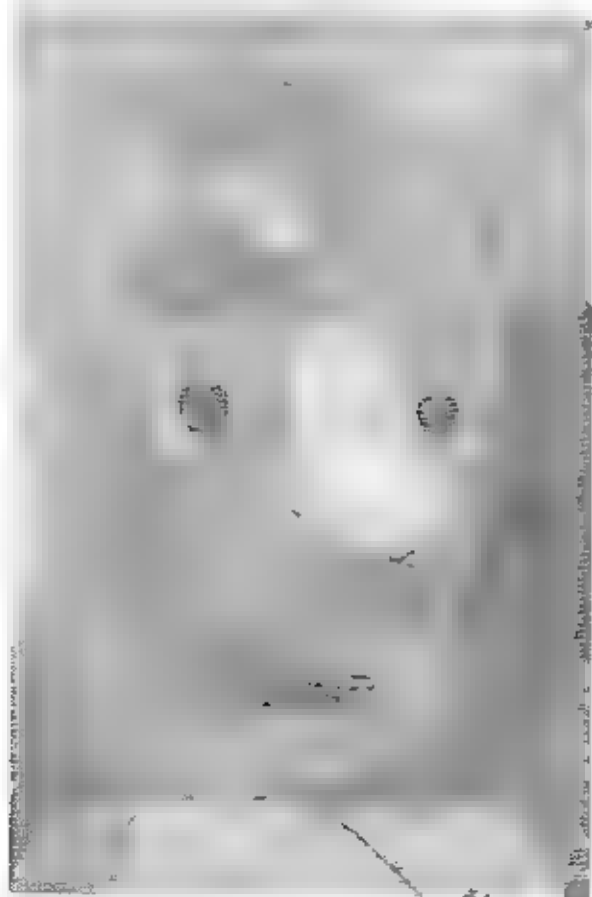
Klee, La dreapta - la stânga





Klee. *Senecio*

Klee. *Cef în tonuri albastre* detaliu



Sintezele cuprinzătoare ale operei lui Paul Klee s-ar putea interpreta ca rezultat ale cuprîm spiritului analitic german cu revelația spiritului mediteranean. Din ciocnirea structurii germanice pozitive cu spațiul spiritual al zonelor însoțite ale latinității din întâlnirea nchinștei nordice cu seninătatea sudului va răsări sentimentul armoniilor înalte ale operei de mai târziu. Capacitatea observării concentrării asocierii și cunoașterii, inteligența pătrunzătoare, secționarea rece de bisturiu a țesăturii oricărui obiect vizual și biective, cu care era înzestrat Paul Klee au fost îmbogățite și completate o dată cu descoperirea vastelor spații spirituale ale civilizațiilor vechi din jurul Mediteranei.

Opera lui există în punctu conexiunilor armonioase ale lucidității și controlului rațiunii nordice cu bucuriile emoțiilor dăruite de realitățile sudului. Călătoriile numeroase, realizate de artist, aproape în fiecare an, au fost pentru Paul Klee un continuu val al chemărilor spre cunoaștere. Nu există nici un lucru, oricât de neînsemnat în aparență care să nu-i fi născut interesul. Observa tot timpul mediul înconjurător cu aceeași curiozitate. Călătoriile i-au asigurat lui Klee universul concret al creației, au fost punctele de plecare ale observațiilor și reflecțiilor sale generatoare de sinteze estetice încărcate de noutăți semantice și expresive. Experiențele inovatoare ale lui Klee au asigurat picturii, mai târziu, teoria formei și teoria culorii.

„Adevărul real se află invizibil în bază”, spune Klee. „În Italia, continuu, eu am priceput elementul arhitectural. Astăzi aș spune că elementul constructiv, și astfel m-am aflat cel mai aproape de arta abstractă”. Totuși viața artistului și-a propus să dea naturii întâia de mână. „Nu ne descurcăm în nici un domeniu fără studiu”, afirmă pictorul. A studiat plantele ca un botanist. A iubit animalele ca și cum stăteau și creșteau după ele. Că șerpi, tauri, câini și magari, pisici, maimuțe, păsări și multe făpturi ale fanteziei în formă de animal au revenit adeseori în imagistica lui Paul Klee. Transfigurate în grația stăzută, cuprîm de proaspăt sau fabulos obsedant, ele ne introduc în lumca visului poetic. „Animalele, spunea el, și alte făpturi, nu le iubesc cu o cordialitate terestră. Nu mă cobor până la ele și nu le înalț până la mine. Mai degrabă mă dizolv în întreg și mă aflu pe o treaptă frățască cu toate vecimățile pămîntești”. Reflex al căutărilor armoniilor superioare Klee afirmă „Omul operei mele nu e nici specie, ci punct cosmic”. „Simțământul cunoașterii, fără uman, spune el, și fără concepție despre lume nu se poate înălța. Pictura fără un fond de umanism matur, fără o concepție vie, pozitivă despre lume, este numai în parte satisfăcătoare”.

Aături de Kandinsky și Franz Marc, Paul Klee creșuse în anul 1912 comunitatea de artiști non-conformiști, grupată la Munchen sub numele *Der Blaue Reiter*. În anii următori, la Weimar, în cadrul Școlii Bauhaus, născut în 1918 sub conducerea arhitectului Walter Gropius, unul dintre promotorii stilului internațional. Paul Klee are colegi și prieteni pe Wassily Kandinsky, Franz Marc, Lyonel Feininger, Johannes Itten, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer. Activitatea lui Klee la Bauhaus între anii 1920-1925 a Weimar și între 1925-1933 la Dessau a fost socotită ca perioada sa de înflorire.

Obsesia rigori și totodată, lupta pentru o formă de exprimare mai liberă, căutarea secretelor și tăinilor artei, preocupările care făceau din el un artist pictor, din armonie rezultatul asamblării detaliilor neharmonice, paralele între muzică și artele plastice desenează orizonturi în care Klee introducea interpretări și noțiuni noi. Simbolul, primitivismul organic și formele străvechi, cultura elementară, definirea sensului plastic ca energie, mișcarea în spațiu și timp, construcția și limbajul plastic matematic contribuie la definirea savantă a legilor devenite accesibile prin efort intelectual. Traversarea practică a experienței și travaliul continuu la șevalei susțineau tezele și principiile estetice.

Trasee gândite de Klee însumate și tezele teoretice din opere sunt rezultate ale unor idei întrerupte de cele două războaie mondiale.

Temă dezaștrilor apare și obsedează imaginația pictorului încărcată de viziuni dramatice. Expresionismul își face apariția în opera lui Klee ca reflect al stărilor de deznădejde. Orașele distruse, catastrofa generală, necenzurată sunt suferințe care șochează sensibilitatea de artist.

Cele două războaie l-au pus pe profesor la Academia din Dessau din 1925, până în 1933 prin renunțarea la contractul cu Bauhaus, i-au adus totodată tristețile profunde ale celui timpuriu al doilea război mondial. Părăsirea Germaniei, plecarea obligatorie din viața artistică și profesorală o dată cu venirea la putere a naziștilor și cu atacurile național-socialiștilor l-au forțat să se retragă din Academie, să plece din Germania și să se retragă la Feldkirch la Berna. Aici rămâne până în 1940 când în ultimele zile ale vieții, doborât de sclerodermie așteaptă încă acordarea cetățeniei elvețiene. Ceea ce îi rămăsese refuzat a revenit postum operei prin stabilirea Fundației Paul Klee la Berna cu sediul în Muzeul de Artă al orașului.

Paradoxal, Paul Klee a îmbinat luciditatea de cristal germanică, răceala spirituală, analitică cu inefabilul poetic. Imponderabilul există și respiră mo-

culat în ritmurile grafiate acrobatice, în stilizările dinamice și jucăușe, în riguroasa geometrie a carenelor multicolore sau în dilatarea arabesc-dansantă a mediilor ecrane de culoare. Textura pigmentară apăsătoare sub efectul picturalului și armoniilor fascinătoare de vitraliu. Culori nocturn-lunare sau transparente acvatice-opaline, comunică profunde rezonanțe muzicale. Muzică și pictură, cifre și poezie, proporție și număr, arta lui Paul Klee se adresează privirii și spiritului în culoarul vibrațiilor cromatice în unda emoției estetice, pe calea unei misterioase și surprinzătoare matematici a evanescenței.

Franz Marc (1880 - 1916), de origine germană, fondator împreună cu Kandinsky al grupării *Cavalerii albastru*, a lărgit aria Expresionismului prin coloritul și expresia onirică. Evoluția sa artistică a atins înalta măiestrie între anii 1908-1916, când picturile sale de inspirație zoomorfe au cristalizat viziunea cromatică puternică, paleta spectrală fiind animată de relații contrastante, dar armonioase. Operele sale cunoscute, dintre care cităm *Calul albastru*

Klee, *Tronșion*



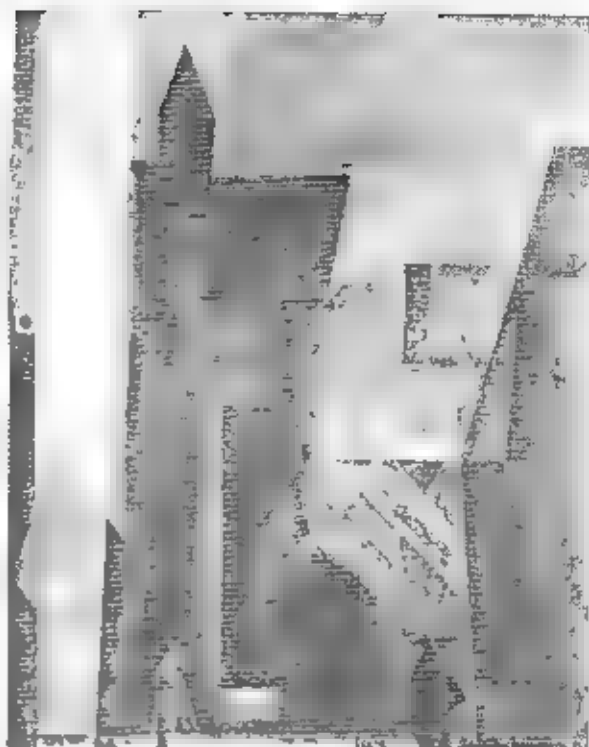


Franz Marc *Caval albastru*

(1911, Colecție particulară, Berlin) și *Gauche* (1913, Colecție particulară, Krefeld) intru pe aza viziunea unui expresionism de tip oniric. Sensibilitatea tandră a lui Marc asigură imaginilor infuzia lirică a temperamentului său. Tonul de albastru cu inflexiuni indigo, complementare de galben și violet, roșu și verde revin constant în armoniile unui vizionarism de basm. Marc rămâne în cadrul grupului poetul impregnat de sentimentul armoniei cu natura sub spectrul mirajului naturii, opera sa păstrând respectul pentru figurativul recognoscibil. Stilizările de tip geometric grupează sensuri circulare amintind rayonismul lui Delaunay.

August Macke (1887 - 1914), integrat grupării *Cavalerii albastru* a debutat în viziunea impresio-

August Macke. *Tinere fete pe sub copaci*



Lyonel Feininger *Turnul*

nistă, pentru ca apoi să fie influențat de viziunea lui Delaunay pe care l-a cunoscut la Paris.

Macke. *Cuplu*



Pictura lui Macke sintetizează multe dintre sensurile estetice căutate de contemporanii săi, figurativul compozițiilor sale, grupajele personajelor, vestimentația, gesturile tandre și efectele reflexelor lumii și umbrei, păstrând ceva din poezia impresionistă căreia pictorul german i-a inoculat stilizări geometrice în spiritul viziunii lui Leger și, mai mult decât atât, adăugându-le armoniile unui colorism de factură fauvă. Deci, infuzia Impresionismului, Cubismului și Fauvismului în lucrări ca *Tinere fete pe sub copaci* (1914, colecție particulară, Austria) își găsește o aromă coloristică și poetică particulară în pictura expresionistului german August Macke.

Lyonel Feininger (1871 – 1956) este o figură zoată ca viziune sinistă că în cadrul grupării *Cavalerul albastru*. Pictorul american, de origine germană, a participat alături de ceilalți membri ai grupului avangardist în expozițiile organizate de aceștia, iar din anul 1919 până în 1936 el a făcut parte din echipa artiștilor profesori de la *Bauhaus*. Originalitatea viziunii lui Feininger îl situează pe artist în afara orbitei expresioniste a culorii, caracteristică grupării *Cavalerul albastru*. Rigoarea și apetența pentru geometrie îl apropie de viziunea cubistă fără a rămâne în ascetă severitate semantică a cubismului. Receptiv și sensibil la efectele luminozității asupra geometriei formelor, Feininger creează un univers de peisaje transfigurate în fantasmă, datorită luminii și jocului ecranelor interferate spațial, asemenea unui spectacol vizionar, misterios transfigurat de lumină. Arhitecturile imaginate de Feininger (*Turnuri la Halle*, 1931 Muzeul din Köln) par supuse dizolvării solidității lor concrete sub efectul dematerializării și translării lor în stare de levitație. *Aurora boreală* înfrumusețează siluetele cenușii ale clădirilor urbane transmutate în spațiu poetic al luminii colorate sub efectul fetei al reflectoarelor. Suprapunerile ale culorilor spectrului dau măsura înalte științe a colorismului lui Feininger. Aerul este cristalin, transparent și ușor, catedralele se înalță fantomatic cu turnurile albastre către cerurile auriu, sensurile de direcție ale fluxurilor de culoare urmează vectori geometrice într-o calculată, dar poetică articulare a ansamblurilor. Peisajele par înghețate sub lumina albastră, violetă cu suprapuneri de ecrane aurii. Sentimentul permanentizării unei stări emoționale trăite la un moment dat de către autor a dat viață secunde și instantaneului.

În cadrul grupării *Der Blaue Reiter*, caracterul cosmopolit al membrilor a conturat produsul unei arte vârguroase și foarte originale. Germani și ruși, teoreticieni și practicieni, pictorii grupării au construit estetica unei arte moderne bazate primordial pe culoare, subliniindu-i autoritatea suverană.



Lyonel Feininger. *Turnuri la Halle*

Alexei von Jawlensky (1864 – 1941), de origine rus, a urmat pentru început studiile la Academia de Artă din Petersburg, iar apoi, la München unde se va integra mișcărilor avangardei artistice germane. De la primele sale manifestări, Jawlensky s-a alăturat pictorilor expozanți din cadrul mișcării *Sezession* din München și Berlin. Preocupărilor pentru culoare și vocației sale pentru armoniile coloristice strălucitoare, pictorul le-a adăugat admirația față de viziunea lui Matisse și a picturii fauve. La Paris trecerea sa prin atelierul lui Matisse a adăugat deschidera transantă către expresivitatea intensă a culorii. Față de doctrina picturii fauve, efortul lui Jawlensky a fost realizat în transferul expresionist al paletei spectrale, în exaltarea participării afective.

Calitățile excepționale de colorist ale lui Jawlensky, picturalitatea cromatismului picturii sale, bogăția armoniilor și prepoziția materiei, ca și spiritul imaginativ surprinzător al stabilirii acordurilor substanțiale și prețioase ale paletei îl situează pe artistul rus printre reprezentanții străluciți ai grupului *Cavalerul albastru*.

Oscar Kokoschka (1886 – 1980), de origine austriac, a studiat la Viena și a debutat ca autor dramatic și pictor în 1908. În 1910 se află în Germania la Berlin, iar după primul război mondial devine profesor la Academia din Dresda (1919 – 1924). Călătoriile prin Europa, Orientul Apropiat și Africa de Nord îi inspiră peisaje panoramice ale locurilor vizitate. În 1934 se vede obligat să emigreze la Praga și apoi la Londra între 1938 – 1953. Aria sa este considerată „artă degenerată” și eliminată din muzeele germane. După încheierea războiului se întoarce în Austria unde organizează seminarii artistice de vară la Salzburg (1953 – 1963).

Creația lui Oscar Kokoschka aparține viziunii de tip expresionist. Portretele realizate de Kokoschka sunt protecții ale sondării universului subacvatic al ființei umane așa cum peisajele sunt ecouri ale universului tulbure al subconștientului.



Alexei Jawlensky. *Figură asiatică*

ȘCOALA BAUHAUS

Codificarea științifică a legilor picturii

Școala Bauhaus, creată prin efortul celor mai strălucite inteligențe ale grupului, avea ca aspirație democratizarea spiritului artistic, stabilind una dintre atitudinile definitorii ale artei secolului nostru, profesionalitatea. Cunoașterea teoretică și practică metodică și nu întâmplătorul, susținute de artiștii școlii, erau principiile artei tinzând spre un statut analog cu disciplinele științei. Principiile Școlii Bauhaus au rămas până astăzi printre cele mai evolute în învățământul artistic modern. Sub semnul raționalismului și experimentului, rîndurile lui Paul Klee și Johannes

Karl Schmidt-Rottluff. *Autoportret cu monoclu*



Max Beckman. *Autoportret în smoking*

Itten (1888 – 1967) au eliminat confuziile în domeniul artei culorilor. Dintre marii artiști (Kandinsky, Feininger, Moholy-Nagy, Meyer care au profesat în Școala Bauhaus până în 1932, apoi urmăriți de naziști și refugiați în Elveția, Franța sau Statele Unite ale Americii), Klee și Itten au fost cei care au constatat lipsa orientării teoretice pe terenul formal. Ei au afirmat ideea artistului creator care nu poate exista fără o știință a

Max Pechstein. *Autoportret*



[illegible]

... (1) ...

[illegible]



Figure 1: A person in a dark setting.

The person in the photograph is wearing a dark, possibly outdoor setting. The image is somewhat blurry and has a high-contrast, grainy quality.

Male Clay

A person in a dark setting, possibly outdoors, wearing a dark, possibly outdoor setting. The image is somewhat blurry and has a high-contrast, grainy quality.

Figure 2: A person in a dark setting.



Figure 3: A person in a dark setting.

A person in a dark setting, possibly outdoors, wearing a dark, possibly outdoor setting. The image is somewhat blurry and has a high-contrast, grainy quality.

Figure 4: A person in a dark setting.



personală a artistului se subîntindea conturând imagini a căror poetică este marcată de originala evocare a basmelor rusești.

Întors în Rusia în 1916, împreună cu mai mulți oameni de cultură și artă, Chagall înființează o Academie de artă. În 1922 pictorul se întoarce în Franța unde se stabilește și rămâne până la moarte. Călătoriile făcute în Siria, Palestina și Egipt, în 1931, îi asigură documentarea, schițele și studiile pentru ilustrarea Bibliei comandată de Ambroise Vollard. Ilustrațiile vor apărea în 1956.

În afara picturii de șevalet Chagall a lăsat impresionante opere în cadrul artelor decorative. În vitraliu și ceramică pictorul a realizat opere de o impresionantă originalitate ca și în crearea decorurilor și costumelor pentru opere de balet.

La invitația lui André Malraux, în anul 1963 și 1964, Chagall a realizat monumentală decoratie a plafonului *Operei* din Paris.

Conceptia estetică a operei lui Chagall a fost adeseori comentată ca fiind apropiată de Suprarealism prin morfologiele fantasticului.

Personalitatea complexă a artistului face dificilă aflarea sa la un anumit curent sau mișcare artistică a epocii. Sensibilitatea și fantezia artistică animate de spiritul mitic, planarea în universul poetic și fantastic al mixării zoomorfiei și antropomorfiei situează viziunea sa într-un registru estetic cu totul particular. Fie imaginile evocatoare ale satului copilăriei în care realul se îmbină cu irealul și fantasticul în cel mai firesc și mai armonios mod, (*Violonistul verde* 1918, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; *Negustorul de vite*, 1912, Kunstmuseum Basel), fie imaginile create la maturitate (*Mur de la Turnul Eiffel* 1938-1939; *Ascultând cocoșul*, 1940; *Cercul albastru*, 1950), imaginarul oferit de picturile lui Chagall ne invită să acceptăm ca verosimil îmbinarea diverselor regnuri naturale și faze ale timpului. Chagall știe să insuflească pendula unui ceasornic, știe să sugereze un candelabru în zbor și mai ales să proiecteze sentimentul iubirii în efuziunile tandre ale gesturilor îndrăgostuților purtați în văzduh de starea de imponderabilitate a extazului lor. Logodnicul se aruncă în salt către iubită, cu buchetul de flori. Mirii înălțându-se planează în zbor o dată cu păsările. Cerul și pământul se întrunesc în spațiu poetic în care dansul, muzica și pictura se înlanțuie firesc.

Sub semnul simbolic și benefic al dragostei, poetica semnificațiilor estetice și filosofice ale

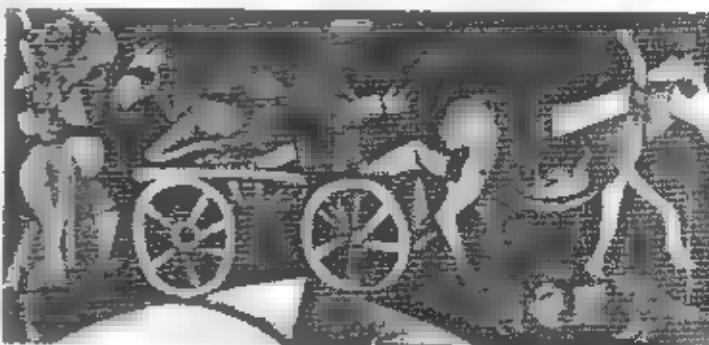


Chagall, *Schia pentru dans*

capodoperelor lui Chagall încununează eforturile creatoare ale artiștilor secolului al XX-lea.

Despre paleta cromatică folosită de Chagall s-a scris mult. Farmecul fuziunii tonurilor de roșu-violet, albastru-cobalt, orange și galben-citron, translația și jocurile luminii și nuanțării pigmentilor de la închis la deschis constituie un univers inepuizabil de frumuseți optice și de înalte emoții estetice. Somptuoasa decorare a plafonului *Operei* din Paris precum și fascinantele vitrauri realizate de pictor pentru catedralele din Elveția trasează axe cardinale în știința și arta poetică a picturii universale a secolului al XX-lea.

Chagall, *Negustorul de vite*



Chaim Soutine (1894 – 1943), evreu lituanian, născut aproape de Minsk, după studiile urmate în țară, se stabilește la Paris unde se va apropia de Modigliani și Chagall, de Lipchitz și Leger. La Paris, Soutine lucrează în atelierele din Montparnasse ale *Stipului*. Neînșteța căutărilor îl îndeamnă spre alte zone. Aflat în mai multe locuri din Franța, Soutine preferă în deosebi sudul, localitatea Cagnes-sur-Mer. Portretele, peisajele și naturile sale statice traduc turmentata stare interioară care nu-l părăsește niciodată. Sensibilitatea și traumele psihice sunt reflectate în formele contorsionate și chipurile schimonosite. Paleta cromatică vioaentă și materia cromatică păstoasă este malaxată cu violență. Lituanianul Haim Soutine nu și-a putut elibera subconștientul niciodată de spectrul morții și a foametei. Oroarea umilințelor și singurătatea, înregistrate cu acută sensibilitate în copilărie, nu îl vor părăsi vreodată. Pictura, univers al destăinuirii celor mai tălmăcite și dureroase trăiri și stări a fost oglinda sufletească și refugiul acestui artist atât de nefericit în structură și destin.

Chagall, Violonistul verde



Chagall, Catul roșu

Oskar Kokoschka, Herwarth Baldeu





Chaim Soutine. *Micul rafetar*

Georges Rouault (1871 – 1958). Originea franceză și existența pariziană îl definesc pe Rouault, prin naștere și evoluție artistică, printre cei mai rafinați pictori francezi. Începe studiile ca pictor și restaurator de vitralii, iar apoi se află la Academia de Artă la clasa lui Gustave Moreau. Sensibil la viața de periferie a Parisului și la dramele existenței umane, Rouault rămâne marcat până la maturitate de subiecțiile impregnate de viața circului, a clovnilor, prostituatelor și judecătorilor. După 1932, în opera artistului apar subiecțiile religioase. Evoluția viziunii sale înregistrează cu această etapă de creație sublimarea către calm și seren.

Considerat ca principal reprezentant al Expresionismului francez, Rouault a definit o artă estetică punctată la începutul creației de accente sociale, iar mai târziu, caracterizată de inspirație religioasă.

Tinerețea lui Rouault a înregistrat evenimente puternice desfășurate în scena artistică pariziană. În plină dezvoltare a spiritului nonconformist al Fauvismului și Cubismului, Rouault se va considera liber să-și exprime opțiunile estetice. În mijlocul noilor tendințe, Rouault afirmă începând cu anul 1913 supremația marelui artă religioase, care îi va dirija traseele bogăției imagistice și profunzimii simțămîntelor sale creștine. Pictură și *aqua forte* în culori, opera lui Georges Rouault definește o artă originală, un stil puternic și un înalt meșteșug.

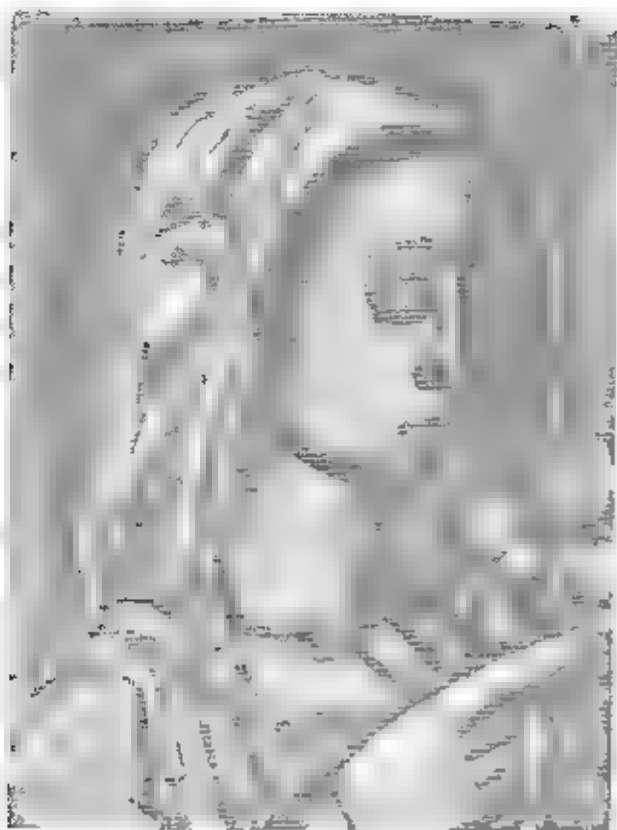


Soutine. *Arbore la Venice*

Din punct de vedere plastic, limbajul folosit de Rouault aparține Expresionismului. Paleta de roșuri-rubinii și albastruri grele, prețioase ca de email, strălucirile nocturne de piatră nestemată ale tonurilor de verde și violet, solaritatea incandescentă a galbenului auriu, conturile negre incizate în jurul suprafețelor de culoare creează o morfologie puternic expresivă, total diferită de a contemporanilor săi. Materia cromatică substanțială este așezată în strat gros de culoare. Pasta cu reflexe arzătoare vibrează. Rafinamentele paletelor lui Rouault ating prețiozități necunoscute în pictura de șevalet. Soluțiile îndrăznețe și originale folosite de Rouault apropie calitățile picturii de șevalet de strălucirea și transluciditatea vitraliilor catedralelor gotice.

Prețiozitatea picturalului, efectele de smalt ceramic, raporturile misterioase dintre negru și culorile spectrului hărăzesc picturii lui Rouault destinul fascinației coloristice, iluminate de servoare mustcă.

Concepția filosofică a operei sale de maturitate, impregnată de puternice accente ale religiei creștine, conturează o atitudine etică singulară printre confrății pictorului. Compoziții ca *De Profundis*, *Copilul Iisus printre învățați*, *Botezul lui Christos*, *Crucificarea*, *Miserere* sau *Christos mort plâns de femeile sfinte* portrete ca *Sfânta Veronica*, *Năframa Sfintei Veronica*



Georges Rouault Sf. Ier

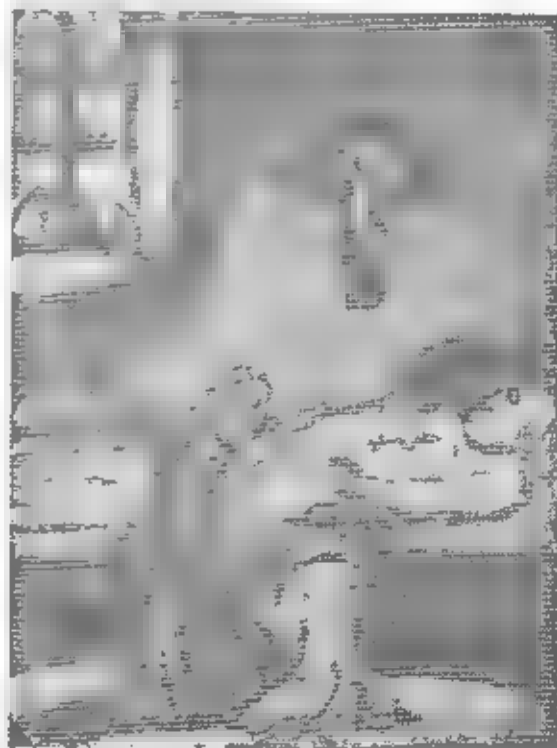


Rouault. Crucificarea

Rouault. Pierrot



Rouault. De profundis





Rouault. Năframa Sfintei Veronica



Rouault. Stanta Veronica



Rouault. Pierrot

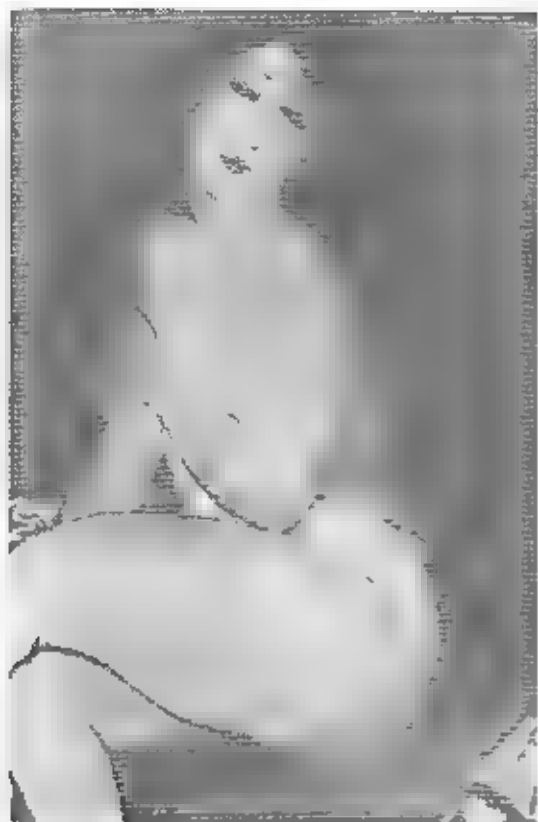
ilustrează viziunea densă, infuzată de un profund sentiment religios. Atitudinea de concentrată interiorizare, expresia de adâncită meditație relevă un univers uman neatins de degradare morală. Aspirația estetică a artei lui Rouault se înalță către zona sacră. Sufletul delicat și înalta sensibilitate a artistului creează imagini ale oglinzii spiritului său solitar. Retras în liniștea atelierului, melancolia sufletului lui Rouault a stabilit contacte ale lumii invizibile a evlaviei sale cu vechile ere ale creștinismului.

Georges Rouault rămâne unul dintre cei mai profunzi artiști moderni ai Franței. Dimensiunea spirituală a artei lui Rouault, ecourile vibrant afective ale conținuturilor filosofice ale picturii lui reverberază în arta secolului al XX-lea cu o nobilă intensitate.

Amedeo Modigliani (1884 – 1920) Născut în Italia la Livorno, Modigliani a devenit în boema pariziană a cartierului Montparnasse unul dintre cei mai celebri pictori. Prieten cu Brâncuși și cu figurile pitorești ale lumii artistice, Modigliani și-a consumat existența la temperaturile cele mai înalte. Temperament artistic tumultuos, înzestrat cu o vibrantă sensibilitate, pictorul a trăit balansul între poezie, vis și pătimaș consum de energii biologice. Viziunea sa artistică originală a definit stilistic componentele unei morfo-ogii cu ecouri ale Trecento-ului și Quattrocento-ului italian. Poetica stării de melancolie, expresia de tristețe nostalgică, boarea morbidă a unei obosite așteptări sunt impregnate trăirilor sensibile ale

personajelor pictate de Modigliani. *Portretul poetului Leopold Zborowski* (1917, Muzeul de Artă São Paulo), *Portretul pictorului Soutine* (1918, Colecție particulară, Paris) sau *portretul tinerei fete, Elvira* (1919, Colecție particulară, Berna), precum și chipurile nudurilor degajă aceeași tulburătoare expresie de tristețe delicată, de resemnare acceptată.

Expresionismul lui Modigliani definește în planul conținutului surprinderea acestui etaj interior al stărilor tulburi, în vreme ce expresionismul paletelor învinge formulele schematice ale unei palete programate. Colorismul lui Modigliani s-a impus printre cele mai strălucite formule estetice atinse de pictura secolului al XX-lea. Splendoarea vibrației cromatice, bogăția somptuoasă a pensulației, senzualitatea armoniilor și relațiile tonurilor de cald-rece pun în valoare un înalt rafinament artistic. Pulsajia rozurilor auri și a roșurilor calde modelează carnația proaspătă a tinerelor trupuri stilizate de grafia fină a conturilor negre. Ecrane de fundal pălpâitoare ale alburilor albaştri sau albastrurilor nocturne pun uneori în valoare roșuri grele și somptuoase. Sensibilitatea latină, paleta venețiană reverberată din educația și puterea de vibrație artistică a pictorului, răspund elitei spirituale căreia Modigliani îi aparține. Știință și artă, pictura lui înscrie stilizări ale căror grafe și noblețe grafică trec pictura în registrul ritmului muzical. Știința ritmurilor curbe, armonia echilibrului suprafețelor bine hrănite de pigment și a ecranelor delicat acoperite de culoare, simetria și asimetria grafiei curbelor și



Amedeo Modigliani *Nud șezând*



Modigliani. *Poetul Leopold Zborowski*

Modigliani, *Alfred Costeau*



contracurbelor construesc imagini în care arabesca Orientului este sublimat la cele mai înalte cadențe estetice ale spiritului european.

„Pateticul evreiesc” despre care s-a vorbit în legătura cu viziunea lui Modigliani este foarte puțin pronunțat față de viziunea lui Soutine sau Chagall.

Siluețele mlădioase ale modelelor, stilizate asemănător formelor de violină, atitudinile liniștite și nobile, cuvînta expresiei comunică armonia sufletului și nu angoasa unui Munch sau Kokoschka.

Modigliani este un aristocrat al spiritului, un artist a cărui sensibilitate creatoare a impregnat pictura expresioniste dimensiunea emoției lirice a formei și culorii.

Farmecul expresiei de visare și sentimentul de melancolie delicată sunt îmbogățite de eleganța stilizării și de frumusețea fascinatorie a colorismului. Conținutul poetic și cromatic înaltei savori picturale situează opera lui Modigliani în coordonatele modernității, ale științei și artei culorii, în universu elevat al grației spiritului.

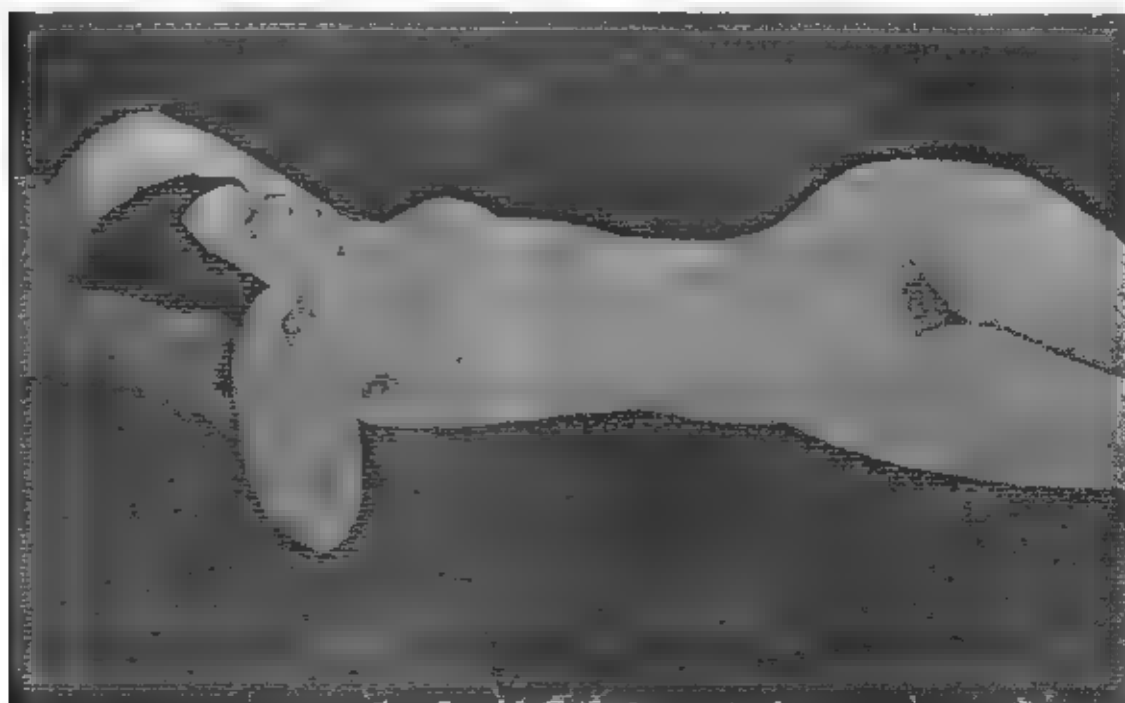


Modigliani. Elvira



Modigliani. Jacques Lipchitz și soția sa

Modigliani. Marele nud decanat





Henri Rousseau. *Înblânzitoarea de șerpi*

PICTURA NAIVĂ

Henri Rousseau (1844 – 1910), poreclii „Vameșul” (*Le Douanier*), este considerat principalul reprezentant al picturii naive. Formația de autodidact și nonconformismul artei sale îl fac de neconfundat. Rousseau a lucrat ca impiegat la biroul de accize din Paris. Cunoscut ca saxofonist și buticar, ca autor dramatic și pictor, el s-a dedicat cu pasiune picturii la vârsta de 40 de ani.

Spiritul ingenuu al picturii lui Rousseau. *Le Douanier* îmbină fantezia cu absurdul și cu realul inspirat din fauna și natura exotică, evocatoare a junglei tropicale. Obsesia pitorescului spectacol al luxuriantelor păduri virgine se pare că i-a fost dată lui Rousseau nu de călătoriile în zona tropicilor, ci, pur și simplu, de exotismul oferit pictorului de *Jardin des Plantes* din Paris.

Compozițiile pictate de Rousseau sunt neobișnute prin firescul cel mai convingător al alăturării situațiilor bizare și a atmosferei enigmatice în ansambluri paradoxale. Situații absurde, înfrumusețate de naoul misterului, fac acceptabil neverosimilul prin transfigurare poetică și metaforă stranie. *Cântăreața la ghitară* adoarme sub clar de lună în vecinătatea leu-

lui, într-o presupusă armonioasă comuniune. Misterul luminii aureolează cerul încununat de poezia astrului nocturn și învăluie masa foșnitoare a pădurii virgine din care răsare *Înblânzitoarea de șerpi*. Printre scenele de referință este și aceea care înfățișează celebrul cuplu parizian al boemei din cartierul Montparnasse, poetul Guillaume Apollinaire și Marie Laurencin, muza sa, îmbrăcați festiv și înconjurați de natura exotică a pădurii africane, de trandafiri și flori de grădină.

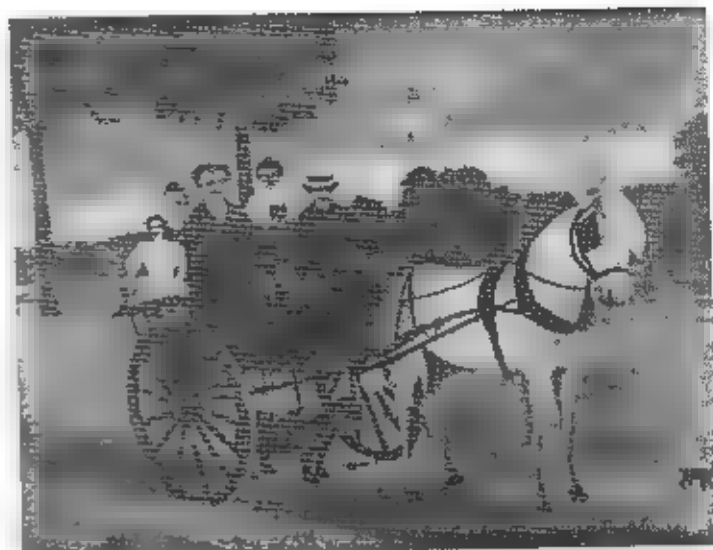
Printre compozițiile ample, de mari dimensiuni, *Ra-boul* și *Cavalcada discordiei* ca și *Înblânzitoarea de șerpi* surprind prin știința savantă a organizării șarpantelor geometrice și cromatice, indiscutabile probe de măiestrie artistică și de cunoaștere a legilor matematice ale *secțiunii de aur*. Aprecierea artei lui Rousseau ca „infantilă” se lovește de prezența cunoștințelor teoretice și practice solide ale pictorului. Monumentalitatea formei, stilizarea decorativă consecventă în întregul arsenal semantic al imaginii, respectarea aceluiași mod de grafieră a tuturor elementelor figurative creează inconfundabila osmoză a viziunii și limbajului, în plan stilistic. Aparent naive, stilizările sunt urmărite de pictor în scopul obținerii efectului de sinteză arhitectonică, opusă fundamental tezei colorismului impresionist, cu a sa fracturare a formei prin descompunerea culorilor. Grafia definită a siluetelor concepute de Rousseau decupează net formele unele de altele, plajele de culoare delimitează tranșant formele, nimic nu se suprapune, nimic nu este ambiguu. În *Portretul lui Pierre Loti* (1890, Kunsthau, Zürich), dozajele de culoare păstrează ponderea echilibrului tonale, mascele de roșu cald stabilesc o judicioasă balanță cu suprafețele de negru somptuos și cu verdele delicat și transparent. Măiestria lui Rousseau este la fel de surprinzătoare în compoziția *Înblânzitoarea de șerpi*, a cărei compactă masă cromatică a tonurilor de verde nuanțază mulțimea intensităților pigmentare și grupează buchetele formelor vegetale într-un savant joc de substanțialități pigmentare, diferențiate, de la verdele aproape negru și bogat, savuros, până la verdele delicat, ușor și fluid,

cu inflexiuni auri sau argintii. După cum constatăm, naivitatea lui Rousseau nu rezultă din simplitatea ori din stângăcia meșteșugului. Naivitatea picturii lui, ingenuitatea autentică din de puritatea viziunii, de prospețimea, aproape copilărească a comunicării, de stilizarea aparent puerilă, dar atât de intens înfiorată de forța vibrației emoționale și nu de necunoașterea meșteșugului, probat de unitatea stilistică și de măiestria mijloacelor de expresie folosite.

Infuzia misterului și frumusețea poetică a compozițiilor lui Rousseau *Le Douanier* situează viziunea originală a picturii sale în poziția excepționalei autorități în cadrul artei naive.

Deși operele unor pictori precum Louis Vivin, André Bauchant sau Camille Bombois clasează preocupările autorilor printre căutările și încercările cristalizării unei viziuni animate de ingenuitatea formelor și de parfumul poeziei copilărești, creația artiștilor considerați „naivi” nu este totdeauna dublată de o problematică plastică ambițioasă.

Maurice Utrillo (1883 – 1955), considerat pictor naiv în contextul artei secolului al XX-lea, aduce ca noutate viziunea poetică a ambianței peisajului urban al Parisului, ușor desuet, de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Deși unele dintre peisajele sale alunecă în manierism, arta lui Utrillo oferă un sensibil și vibrant spectacol al picturii figurative, impregnate de particulara subtilitate artistică pariziană. Suzanne Valadon, mama pictorului, ea însăși pictoriță, integrată mișcării expresioniste pariziene, camaradă a pictorilor nonconformiști și frecventă prezență puorescă în viața boemei pariziene, îi va dărua fiului său talentul și dezinvoltura comportamentului urban. Artă lui Utrillo se înscrie în arabescul meandric al conduitei citadine pariziene, deschisă libertății și vagabondării spiritului credincios sie-însuși. Peisajele pictate de Utrillo, inspirate de cartierul Montmartre, traduc sensibilitatea delicată a pictorului, poezia îndrăgostitului de strada și de arhitectura clădirilor de pe colina animată de pitorescul locuințelor și atelierelor modeste ale pictorilor impresionisti. *Biserica Sacre-Coeur*, înălțată pe Butte, revine ca un leit-motiv, îndrăgit de



Rousseau. *Trăsura buncului Junier*

pictor, ca și ambianța specifică sezonelor, îndeosebi a iernii colorată de albul zăpezii așezat pe străzile și pe acoperșurile caselor. Griurile toamnei, tăcerea străzilor în pantă, cu vechile felinare și arbori desfrunziți, cristahnele dimineți de primăvară sunt omagurile aduse de pictor duhului poetic și spiritului artistic al

Maurice Utrillo. *Biserica Chariton-sur-Seine*





Utrillo, Zăpadă în Montmartre, biserica Saint-Pierre

Cartierului a reolat de legendă. Turnele înalte ale bisericilor, protejate pe cerul înnegurat, coluniele case ori cu tencuială albă alăturate micului restaurant „Le Lapin Agile” celebru în epoca lui Aristide Bruant, evocă atmosfera autentică a camerului boemei eroice a generației lui Renoir și a începutului Cubismului.

Utrillo, Biserica Saint-Pierre și Sacre-Coeur



În același cartier Montmartre, animat de *focul sacru*, curajul movărilor a continuat să dea viață prin Utrillo griurilor și alburilor argintii, sobrietăți tonurilor teroase de ocru și de brun și intensităților stinse de verde sau de albastru-turquoise.

Asemenea unei luări de adio adresate colinei Montmartre, ca un ultim salut îndreptat spre o lume poetică dispărută, umbrul elegiac și poezia singurătății din peisajele pictate de Utrillo își află rezonanțe afective în picturalul vibrației coloristice și în materia sensibil modulată. Intrunite armonios în acorduri discrete, culorile trăiesc sub semnul infuziei poetice potențate de calitatea lirică a temperamentului artistului. Reculegerea meditativă a creatorului în fața realității figurative și a subiectelor modeste, non efete aristocratice a ambianței spirituale a tablourilor determină componenta stilistică majoră a operei lui Maurice Utrillo.

PICTURA ABSTRACTĂ

De Stil. Neoplasticism

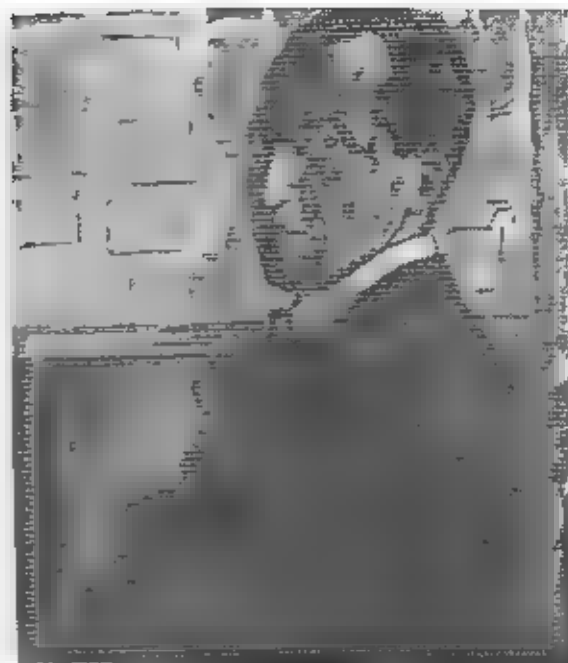
Conceptul de artă abstractă, formulat în al doilea deceniu al secolului al XX-lea, s-a născut în multe centre ale Europei Occidentale și Orientale. Rusia a fost una dintre zonele în care s-a afirmat puternic această tendință, dezvoltată în perioada pre-revoluției de artă precum Kasimir Malevici (Suprematism), Vladimir Tatlin, Naum Gabo și Anton Pevsner (Constructivism), Alexandr Rodcenko (Non-objectivism), Wassily Kandinsky (Abstracționism). Trecerea de la pictura figurativă la pictura non-figurativă, abstractă, a fost semnalizată în 1910 cu acuarela lui Wassily Kandinsky *Imaginea liberă*, fără restricțiile graficului de tip recunoscut și își impunea seducția colorismului prin micile pete și hașuri ale tonurilor de albastru-turcoaz, roșu-coral și galben-auriu.

Numeros plasticieni din Rusia și din alte țări răsăritene s-au îndreptat către Occidentul Europei. Cei mai mulți au rămas în Franța, unde ei s-au stabilit pentru un timp, în Germania. În Cehoslovacia, numele lui František Kupka este corelat în anul 1910

cu primele tablouri abstracte inspirate de muzică (*Ordonare pe verticală*, *Fuga în roșu și albastru*, *Compoziție*). În Germania, Paul Klee era preocupat de partea științifică a picturii, impunând colorismului legitimitate necesară înscrise ca obligatorie în cunoașterea profesiei. La Paris, cartierul Montparnasse devenea cartierul general al artei avangardei, locul în care *Academia La Grande Chaumière*, atelierele artistice și cafenelele erau locurile de întâlnire și dezbateră pasionată a subiectelor legate de înnoirea artelor.

Printre formele picturii abstracte s-au definit două tipuri de abstractism cromatic create de colorismul oniric al picturii lui Robert Delaunay, Sonia Delaunay și Jacques Villon. În Olanda, printre căutările artistice plecate din interiorul mișcării cubiste, purismul tablourilor lui Piet Mondrian și Van Doesburg a împins distilarea semantică până la expresia axiomatică a structurii compoziționale a tabloului.

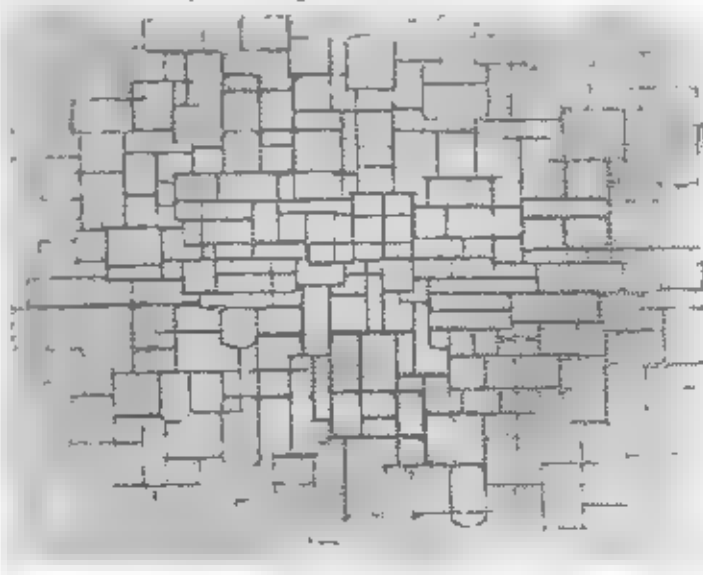
Problemele colorismului picturii abstracte au fost codificate în tratatul de culoare semnat de Johannes Itten, pictor și teoretician de origine



Piet Mondrian, *Autoportret*

elvețiană, profesor la școala *Bauhaus* din Weimar în anul 1919 – 1923, iar în anul următor, până în 1933, profesor la diferite școli de artă din Germania și Elveția. Cele două cărți semnate de Itten, *Kunst der Farbe* (*Arta culorii*, 1961) și *Mein Vorkurs am Bauhaus* (*Cursul introductiv la Bauhaus*, 1963), susțin teoria științei armoniilor cromatice, analiza relațiilor științifice dintre culori și a forței lor afective. Concepțiile lui Paul Klee se vor alătura gândirii lui Itten prin pictogramele și convențiile grafice, ecouri ale sistemelor semantice ale culturilor orientale, transferate în pictura abstractă a câmpurilor coloristice de

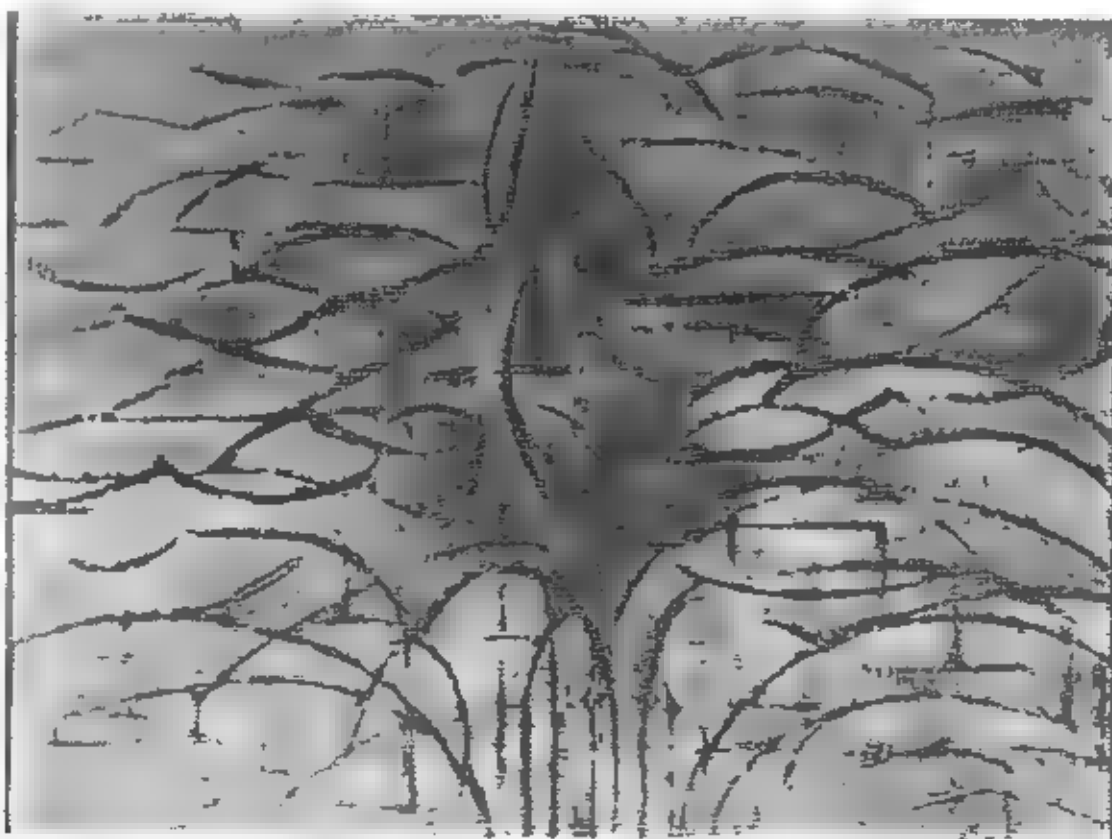
Mondrian, *Compoziție în gri, albastru și roz*





Mondrian. *Arborele roșu*

Mondrian. *Măr înflorit*

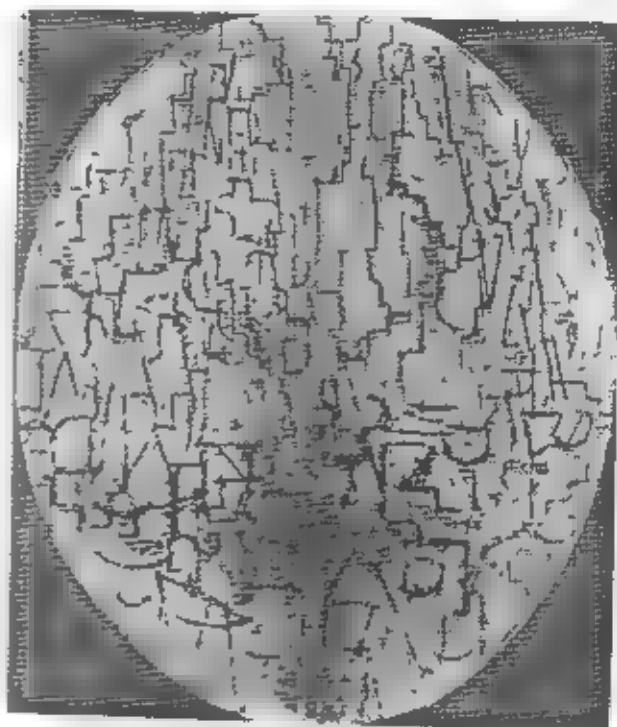


ina ta vibrație sensibilă a operelor sale abstracte. Tendența către pictură abstractă se va cristaliza în compoziții transate din figurativul realității naturale, din universal corelării senzațiilor și trăirilor emoționale, în scara sintezelor mentale și creatoare. Problemele picturii au fost decelate și statuate în concepte și principii, în tratate de culoare și în legături specifice de ambaj. Poziția artiștilor adepți ai nonfigurativului s-a definit ca atitudine orgolios intelectuală față de actul creației, acceptat ca produs al creierului, înscris în repere specifice morfologice și semantice. Pictura se înscrise vădit în preocupările esențialmente morfologice ale slujitorilor ei.

NEOPLASTICISM

Piet Mondrian. Axiome. Teoriile despre culoare susținute de Itten și Klee au primit un contur particular în axiomele picturii lui Mondrian. Considerat artistul cu cea mai complexă operă în cadrul picturii abstracte, Piet Mondrian (1872 – 1944) a parcurs una dintre cele mai spectaculare evoluții artistice, în ceea ce privește modificările stilistice. Pornire de la viziunea figurativă de tip academic și naturalist, trecând prin figurativul impresionist și expresionist, prin sintezele Cubismului și extravagantele coloristice ale expresionismului cromatic, imaginile create de Mondrian au ajuns în final la eliminarea totală a figurativului și la dobândirea abstracțiunii epurate a compoziției. Înscrierea acestora în verticale și orizontale și restrângerea paletelor la acordul cromatic primar au pus în ecuație plastică semnificațiile expresive ale liniei și culorii ca funcții morfologice esențiale ale picturii. Etapă cu etapă, organizarea imaginii s-a raportat la grafia vectorilor negri (verticali și orizontali) cu rol despărțitor al zonelor de culoare pură – roșu, albastru, galben. Suprafețele griurilor colorate sau neutre au fost amplasate între suprafețele culorilor primare.

În istoria picturii figurative rolul auxiliar al culorii, jucat pe lângă desen în cadrul compoziției tabloului, a persistat de-a lungul sutelor de ani, pentru ca, începând cu pictura lui Delacroix și continuând cu experiențele colorismului pictorilor impresionisti și fauvisti rolul culorii să devină primordial. Forța revelării emoționale a culorii a început să joace rolul maxim în pictura nonfigurativă a secolului al XX-lea. În acest sens, contribuția lui Mondrian este fundamentală.

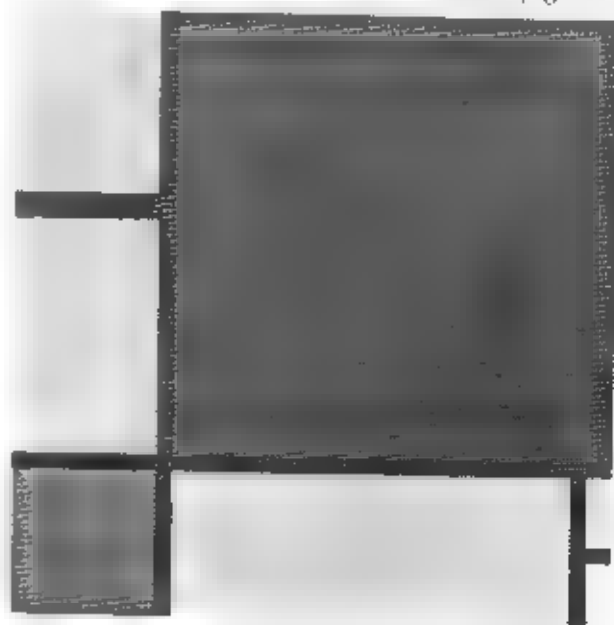


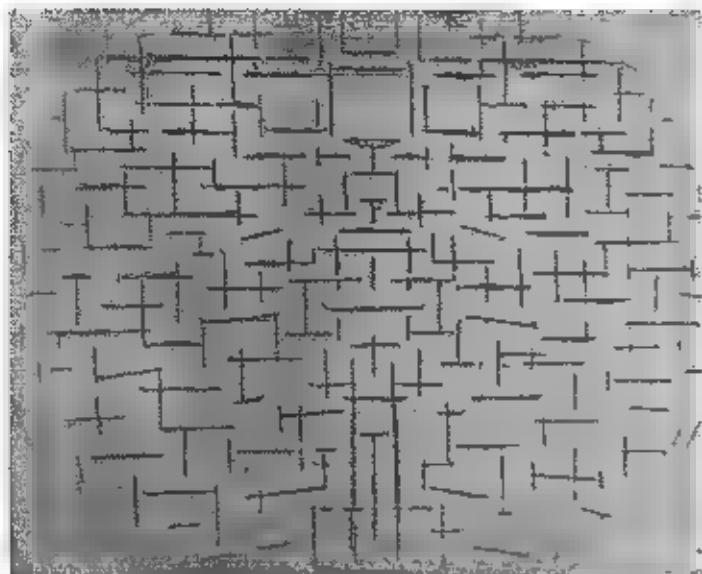
Mondrian. *Compoziție în oval*

Problema echilibrului cantitativ și calitativ al culorilor a fost impusă în pictură de către Mondrian, ca necesitate plastică majoră și ca idee a **judiciozității științifice și a energiei expresive** atribuite armoniei plastice și estetice.

Raportul dintre **câmpul geometric și câmpul cromatic** a conturat problema esențială a imaginii. Chintesența experiențelor a formulat ecuația plastică

Mondrian. *Compoziție în roșu, albastru și galben*



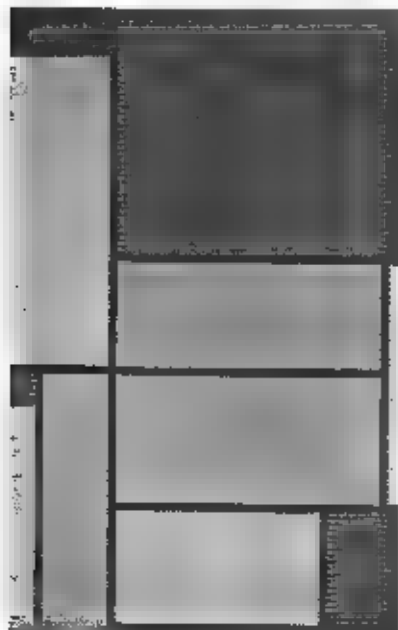


Mondrian. *Marea la Scheveningen*

a echilibrului stabil al compoziției. Echilibrul cromatic, obținut conform puterii diferite de luminozitate a fiecărei culori primare și distribuției sale cantitative pe suprafața tabloului, a fost corelat cu echilibrul geometric, dobândit din *intersectarea verticalei și orizontalei*, grafiate de conturile negre cu valoare cromatică.

Revista „De Stijl”, editată de Theo van Doesburg, la Leyda în 1917, cu participarea lui Piet Mondrian și a lui Vantongerloo, a cristalizat concepția grupului încheiat în jurul revistei. Ideile estetice despre *formă* și „o nouă plasticitate” au fost susținute în articolele și conferințele din turneele realizate în

Mondrian. *Tablou I*



Europa. Destinul mișcării *De Stijl* a înregistrat în anii 1917-1928, în textele programatice ale revistei, paginile ale esteticii Neoplasticismului în câteva momente importante: *Prefața întâi*, iunie 1917, *Prefața a doua*, octombrie 1919, *Primul manifest* 1918, *Al doilea manifest*, 1920, *Al treilea manifest*, 1921. Principiile Neoplasticismului respungeau emoția și conturau adăzuca la spiritul rațional.

Mondrian, principalul teoretician al noii concepții a picturii, a formulat chintesența orientării în studiul său publicat în 1920 la Paris, în „L'Effort Moderne”, sub titlul *Neoplasticismul principiul general al echivalenței plastice*. Principiile enunțate au fost susținute de Mondrian în operele sale, structurate pe logica articulării liniilor drepte, dispuse orizontal, și vertical, și a unghiurilor drepte formate de acestea. Mai mult decât atât, *purismul* lui Mondrian a eliminat curbele, contracurbele sau spiralele, precum și sensurile frânte, considerate sensuri plastice direcționale de neacceptat. *Echilibrul stabil* a fost obținut de pictor prin graficarea liniilor drepte ale orizontalelor traversate de verticale, prin compoziția în structura de tip crucial și articularea compoziției în dreptunghiuri și pătrate.

Purismul lui Mondrian, bazat pe structuri esențiale, se regăsește și în tratarea culorii, prin eliminarea oricărei amprente emoționale exprimate prin nuanțarea tușelor de culoare sau a materiei picturale. Evoluția către epurarea imaginii, datorată implicării lucidității, a adus în planul culorii autoritatea bidimensionalității și restrângerea paletelor la cele trei culori primare. Condiția bidimensionalității suprafeței de culoare a fost dobândită prin eliminarea picturalului și a vibrației culorii și prin tratarea suprafeței de culoare, concepute ca *plaje cromatică*, egală ca intensitate.

Excluderea oricărei forme de simetrie și realizarea echilibrului bazat pe prezența cantităților mici ale tonurilor primare (roșu, albastru, galben) și a intermediilor suprafețelor mari de griuri, considerate culori neutre, au stabilit structura armonică a compoziției plastice, rezultată astfel, din judiciozitatea raporturilor de cantitate și de calitate cromatică.

Cu aceste elemente, reduse la esență, pictorul olandez a introdus în pictură imaginea abstractă susținută de echilibrul stabil al compoziției și de expresia artistică, fundamental austeră. Crucea, formată din verticala și orizontala graficilor suprafețelor



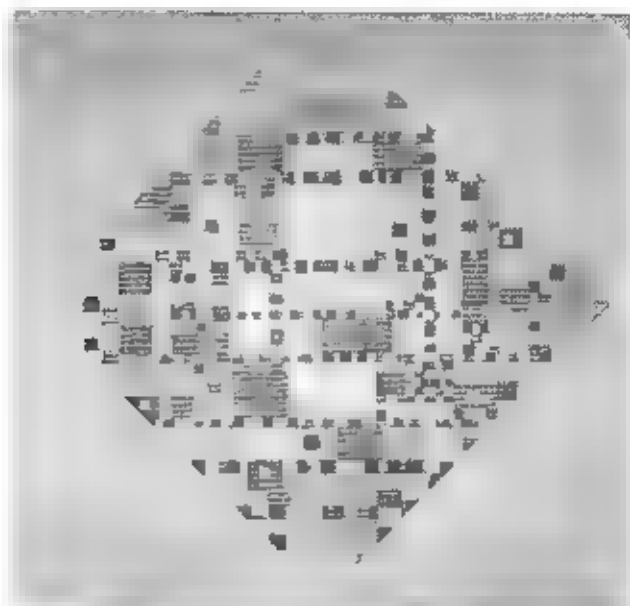
Mondrian. *Compoziție cu două linii*

de culoare, a stabilit expresia desăvârșitului echilibru plastic al compoziției geometrice și cromatice. Sentimentul de înăște s-a cristalizat în tablourile lui Mondrian prin variante repetate pe aceeași temă a structurii ca tip crucia. Problema enunțată în tablourile intitulate *Compoziție*, *Compoziție I* cu roșu, galben și albastru (1921) sau *Compoziție I* cu albastru și galben (1925) și-a găsit formă a desăvârșită în capodopera *Compoziție cu două linii* (1931). Linișul efort al pictorului de a atinge desăvârșitul echilibrului stabil al compoziției plastice a atins cu acest tablou, apoteoza stăruind că

Paradoxul atitudinii estetice a lui Mondrian a apărut înaintea morții pictorului, o dată cu tablourile realizate în U.S.A. intitulate *Broadway Boogie Woogie* (1942 – 1943) și *Victoria Boogie Woogie* (1943 – 1944). A fost opera războiului neterminată

În ce constă acest paradox ?

Cronologia evoluției etapelor picturii lui Mondrian înregistrează anul 1902 – 1903 ca fiind rezervată picturii figurative, cu implicații afective puternice. Peisaje cu evocarea naturii, a aerului, a atmosferei și a proaspetimii primăverii au fost urmate de experiențe coloristice de tip expresionist, și ele cu referințe la peisajul recognoscibil. Începând cu anul 1910, formulări cubiste, pointilliste și fauviste se succed până la revelația stilizărilor tot mai sublimite spre abstractizare ale unui motiv figurativ – *copacul* Imaginat în variante coloristice, copacul roșu sau



Mondrian. *Victoria Boogie Woogie*

copacul albastru va fi înlocuit cu soluții cromatice bazate pe grunuri colorate. *Copacul* figurativ începe să se dezarticuleze din coerența recognoscibilă. El este reconceptualizat, este restructurat de o grafică energică, de stilizări și jocuri geometrice ale curbelor și contracurbelor. În etape succesive, *copacul* anilor 1912 a devenit un epurat joc al ritmurilor grafice fără indicațiile realității figurative recognoscibile. Anul 1912 – 1913 înregistrează în pictura lui Mondrian continuarea interesului pentru tema *copacului*. Transfigurat în ritmuri plastice, *copacul* a devenit compoziție abstractă

Cu această etapă, pictura se dezvăluia prin creația lui Mondrian ca domeniu savant al compoziției semnelor grafice și al petelor de culori sub semnul vibrației picturale. Grunurile colorate acordate cu ocrurile caufelate, relația calorică rece-cald, culorile devenite frumoase prin ele însele au fost transferate din semnificațiile referitoare la concret în zona abstracției de tip cerebral și emoțional estetic.

Întreaga problematică a picturii figurative era sintetizată în problemele *forme*, statuate în limbajul specific imaginii artistice, în legăturile și conceptele armoniei compoziției.

Etapa următoare a caracterizat preocupările lui Mondrian fixate asupra dobândirii compoziției suprafețelor de culoare, egale ca intensitate, și, implicit, eliminarea completă a vibrației picturale

An după an, până în perioada dinaintea celui de Al Doilea război mondial, această subimare a

urmat gologota eforturilor creatoare ale lui Mondrian. Respectiv, cele trei culori primare – roșu, albastru, galben – alăturate armonic suprafețelor de gri au fost de imitate de care, alini verticalărilor și orizontalelor negre și asamblate de Mondrian în anul 1920, în ecuația estetică a perfectului *echilibrul stabil*, în plan rațional și sensibil. Ecuația plastică finală a maturității s-a bazat pe structura logică a liniei drepte (dispusă orizontal și vertical) și dispariția totală a curbilor și contracurberor. *Echilibrul stabil* compozițional va avea ca încununare capodopera lui Mondrian, *Compoziție cu două linii* (Stedelijk Museum, Amsterdam), creată în 1931. Pictura abstractă comunică, de astă dată, esențe morfologice și stilistice la rangul înaltei arte. Sinteza atinge epura. Simplitatea și austeritatea emoției sunt desăvârșite.

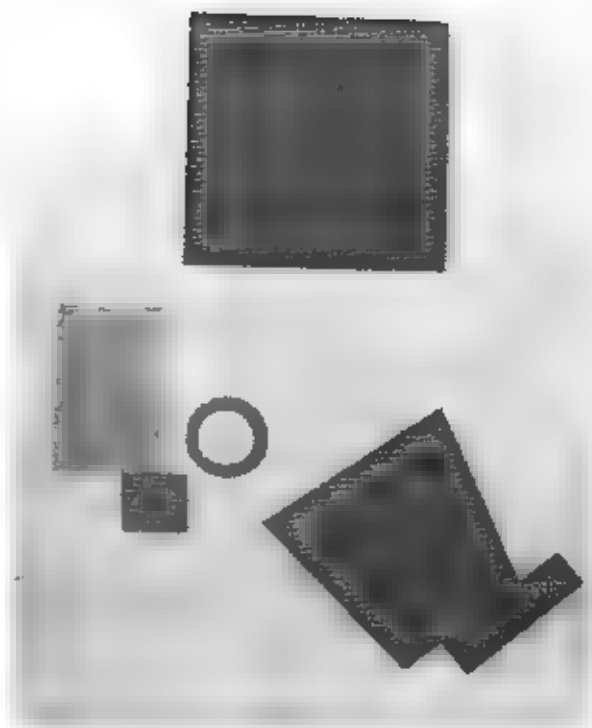
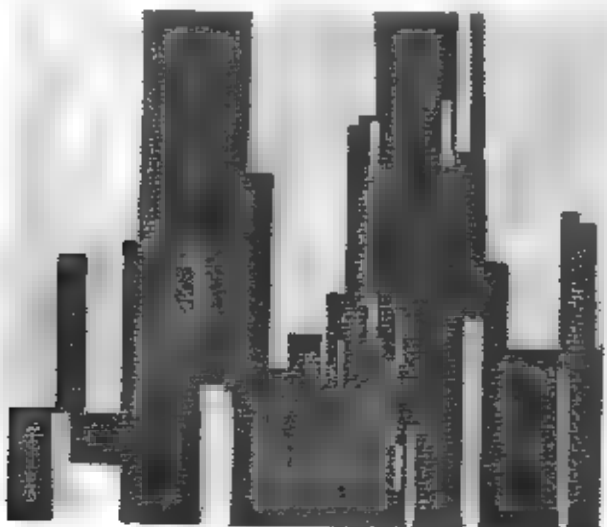
Întreaga evoluție a acestui pictor, rațional și lucid, cerebral și sensibil, a demonstrat căutarea valorilor supreme ale *echilibrului stabil* și idealul simplității extreme a imaginii.

Surpriza operei lui Mondrian o oferă ultimele sale lucrări pictate în America. Se poate spune că înainte de a muri Mondrian a negat întregul său efort creator, aspirația și idealul estetic al *echilibrului* desăvârșit.

Varianțele *Boogie-Woogie* sunt expresia neliniștii acute, a agitației, a stării fundamental opuse liniștii, echilibrului și spiritului seren spre care artistul a aspirat întreaga viață. Mondrian abandona propriul drum în căutarea soluțiilor unui alt traseu, exact opus celui inițial. Pictorul părăsea idealul *echilibrului stabil* al ritmului static pentru *echilibrul labil* al ritmului dinamic și al multiplicității centrului compozițional.

De ce și care au fost determinanțele schimbării fundamentale a viziunii artistului sunt întrebări fără

Frantisek Kupka, *Planuri verticale albastre și roșii*



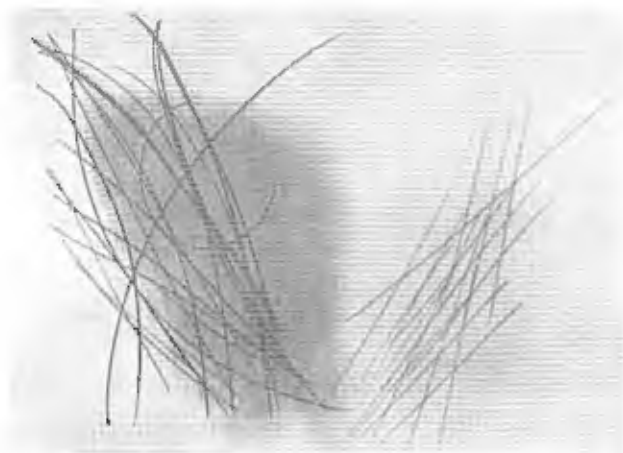
Kasimir Malevitch, *Compoziție suprematistă*

un răspuns cert. Unii critici comentează schimbarea atitudinii și viziunii artistului datorate șocurilor emoționale trăite de Mondrian la Londra în timpul bombardamentelor. Alți comentarii se raportează la șocul optimist trăit de pictor în contactul cu atmosfera tonică americană. De asemenea, există teza care susține valoarea inepuizabilă a spiritului creator al marilor artiști, energia capacității lor inovatoare în plan morfologic și simbolic. Variantele pot fi acceptate, considerând în final aportul ultimei viziuni a operei pictorului ca enunț și deschidere către *estetica cinetismului*.

Știința și poetica esteticii Neoplasticismului, constituite ca axe cardinale în teoretizarea artei abstracte, dăduț operei lui Mondrian repere fundamentale cu valoare universală.

Realizate în anii următori morții lui Mondrian, ciclurile decorative ale lui Victor Vasarely au reușit traiectoria formulată și inițiată de marile pictori olandezi. Experiențele coloristice ale lui Victor Vasarely sunt considerate continuatoare ale formulei ultime a lui Mondrian. Liniei efectelor dinamice, obținute de Mondrian în lucrările pictate pe tema *Boogie-Woogie*, le-a fost adăugată de către Vasarely puterea de șoc vizual prin folosirea contrastelor coloristice sau contrastelor luminoase de închis – deschis și prin obținerea efectelor optice ale jocului de linii, puncte și pătrate. Creația lui Vasarely stă la baza curentului.

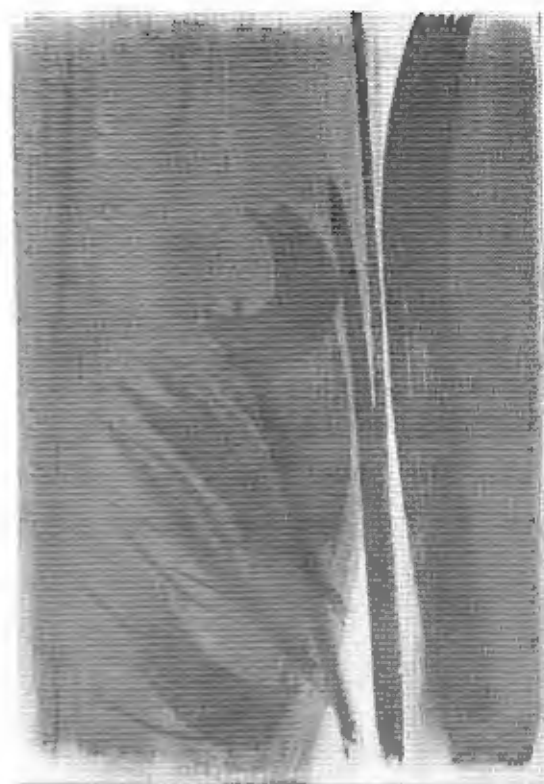
Op-Art, care a cunoscut ascendența în anii '50 și a fost preluat entuziast de către artiștii americani. Vasarely a susținut creația epurată de efuziunile lirice, a participat la lansarea artei cinetice bazată pe iluzia mișcării prin efectele optice, a expus alături de Nicolas Schöffer și Jean Tinguely, reprezentanți ai artei cinetice, și a publicat în 1955 *Manifestul cinetismului*.



Hans Hartung, *Pastel P*

Generațiile artiștilor aderenți la viziunea nonfigurativă au definit traiectorii stilistice personale, marcate fie de spiritul trecerii de la figurativ la nonfigurativ, exemplificat de panoramele perspective ale tablourilor pictoriței **Vieira da Silva** ori de

Pierre Soulage, *Pictură*



Hartung, *Pictură*

pictura lui **Nicolas de Staël** (1914), fie de traseele de tip grafic ale viziunii japonizante a lui **Hans Hartung** (1904), de contextele expresive de tip gestual ale picturii lui **Pierre Soulage** (1919), de tașismul tablourilor lui **Georges Mathieu** (1921), de spiritul geometric al picturii lui **Jean Dewasne** (1921) sau de ritmul aleator al traseelor coloristice impuse de jocurile (*Action Painting*) propuse de **Jackson Pollock** (1912). Printre

Gérard Schneider, *Cérak*

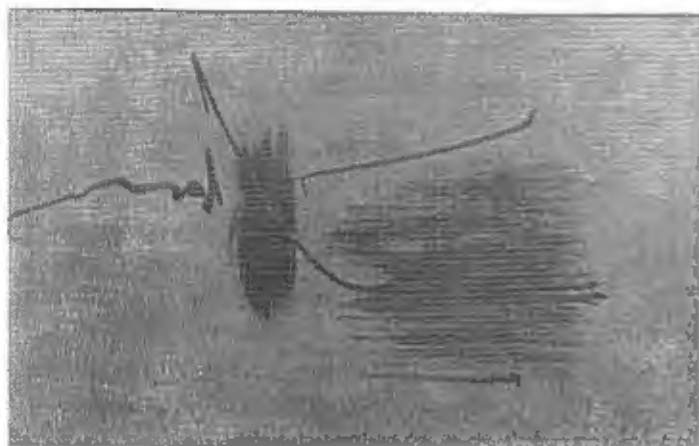




Mark Tobey. *Compoziție în albastru-gri*

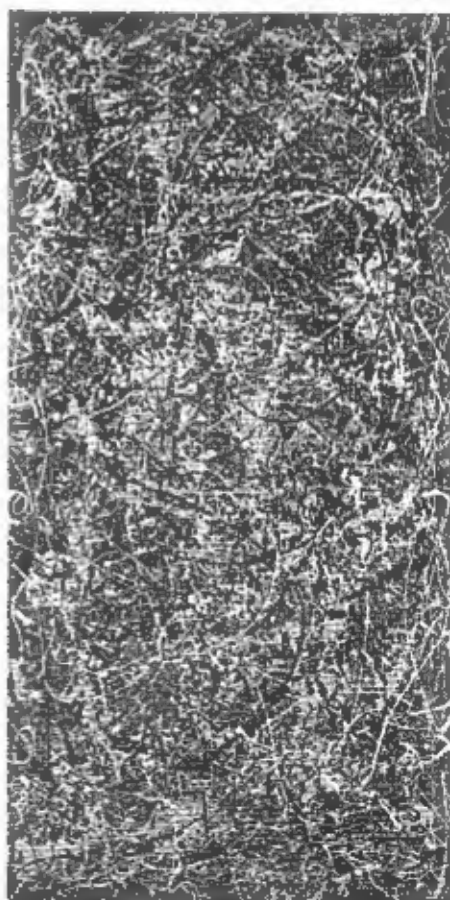


Maurice Estève. *Tricorn*



Georges Mathieu. *Articulări de curbe*

Jackson Pollock. *Numărul 5*



Victor Vasarely. *Yellow*



vocațiile autentice și marile sensibilități coloristice este de amintit **Maurice Estève** (1904), a cărui paletă seducătoare și viziune cromatică somptuoasă pigmentează eclatant pânza acordată de armoniile spectrale sub intervenția accentelor de roșu puternic și de albastru-indigo. Timbrul coloristic acordul tonal și picturalul tablourilor lui Estève situează valorile calitative ale picturii în registrul echivalent bogăției sonore a muzicii. Viziunea coloristică a acestui mare sensibil reușește să întrunească cele două zone ale artelor, picturalul și muzicalul, în interferențe armonice.

Spiritul geometric din lucrările lui **Jean Dewasne** sau **August Herbin** continuă cuceririle dobândite în *Suprematism* și în *Constructivism*, în experiențele școlii *Bauhaus* sau în *Purismul* esteticii lui Mondrian. Pe acest fir au evoluat formele Abstracționismului „rece”, în timp ce, adeziunile la Abstracționismul liric au conturat forme ale *Tașismului*, *Gestualismului* sau ale *artei informale*.

Suprematismul, formulat teoretic în pictură și în manifeste estetice de rusul **Kasimir Malevici** și de cehul **Frantisek Kupka**, afirmase în perioada Primului război mondial funcția determinantă a sensibilității exprimată în axiome plastice, precum *Pătrat negru pe fond alb* (1914 – 1915) și *Fuga a două culori* (1912). În deceniile următoare adepții Abstracționismului „rece” au reluat în variante esențele *Constructivismului* și *Neoplasticismului* câștigând teren în defavoarea Abstracționismului liric, dezvoltat pe firul colorismului orfic al creației lui Delaunay.

TENDINȚE, DIRECȚII ȘI DESCHIDERI CONTEMPORANE. ARTA 2000

Căutările estetice ale pictorilor în ultimele decenii ale secolului al XX-lea au trasat tot mai rar afirmarea lirismului, exprimat ca necesitate a comunicării efuziunilor sensibilității coloristice. „Laboratorul” experimentelor morfologice, etapele de gestație a procesului creator au conturat tendința etalării în public a stadiilor elaborării operei. Plasticienii au demonstrat că documentarea, conceptul sau ideile artistului, etapele determinante ale rezultatului final al creației, sunt modalități și căi de comunicare expresivă care pot fi valoroase ori interesante, prin ele însele. *Conceptualismul*, apărut la sfârșitul anilor '60, aflat încă în atenția specialiștilor, oferă spectacolul artei secvențiale a procesului de creație,

diferit față de opera completă, creată în spiritul tradiției. Reprezentanții acestei opțiuni se numără printre cei ce continuă să caute în artă noi semnificații expresive și căi de comunicare estetică.

Datorită adeziunii la stilurile internaționale și la modalitățile plastice ale unei gramatici deschise, *Postmodernismul*, prezent astăzi în scena artistică mondială prin manifestările realizate în arhitectură și în arte plastice, se află în plină afirmare sub semnul globalizării conceptelor morfologice și contribuției estetice a creatorilor de pretutindeni. Căutările în planul morfologic și nevoia de inovare și aflare a sintezelor și axiomelor au atins stadiul reprezentativ în arta abstractă. Fără ca procesul să se întrerupă, el a continuat în surprinzătoare experimente, fenomenele depășind ceea ce a fost considerat, până acum câteva decenii, ca fiind *Artă*. Pătrunderea în zonele din afara artei sau în zonele negării ei au fost denumite de autorii înșiși sau de critici *Non-artă*, *Anti-artă*, etc. Este aproape imposibil de enumerat exhaustiv aceste direcții de manifestare care, uneori, au luat proporția unor curente. Tatonări, eșuări sau succese de moment s-au regăsit în nenumărate căutări și soluții fără însă ca istoria artelor să fi avut răgazul și posibilitatea discernerii lor obiective, să le recunoască și să le includă în traiectoria cronologiei evenimentelor artistice.

Orizontul dilatat al străduințelor artistice reflectă acuta nevoie a descătușării și destăinuirii personalității umane în relația sinelui uman către semenii. Vastul teritoriu al libertății de comunicare artistică pe linia ascendenței experimentelor lui Marcel Duchamp – introducerea obiectelor banale în contexte compuse și prezentate ca ansambluri artistice – extensia relației artistului cu publicul, prezența artistului – protagonist al scenei publice și subiect de seducție pentru public au stabilit un statut particular creatorului de artă.

Într-o concepție artistică subordonată principiilor icarhiei este de neconfundat artistul cu artizanul după cum valorile minore, superficiale ori triviale nu pot deveni componente artistice, manifestate decât doar ca situații sau cazuri individuale.

„A crea artă” nu se confundă cu „a face artă”.

Arta este unică, ea implică onestitate și demnitate profesională. Arta nu poate exista altfel. Validitatea sau gradul validității ei depinde de măsura forței creatoare, de originalitatea expresivității și de cristalizarea propriului stil artistic.

Abordarea târzie a picturii, pe la 40 de ani, se manifestă discret, în subiecte inspirate de literatura lui La Fontaine, Molière, Cervantes, în grupaje tematice sau cicluri inspirate de aspecte ale vieții de toate zilele a oamenilor simpli (*Spălătoreasa*), a diverselor categorii sociale, precum *Compartimentul de clasa a II-a* (Muzeul Național de Artă al României), *Saltimbancii* sau *Compartimentul de clasa a III-a*, în scene din viața copiilor, a amatorilor de artă și colecționarilor de tablouri (*Amatorul de stampe*), sau în imagini cu semnificații simbolice (*Don Quijote*).

Extraordinarul spirit de observație al lui Daumier sublinia în portrete trăsături și forme caracterologice, construite în puține planuri, cu accente de pastă cromatică, sugerând fizionomii și expresii particulare. În mod deosebit, ceea ce îl preocupa la un personaj era caracterul său mimic, expresia purtată de atitudine și fizionomie ca marcă a timpului căruia îi aparținea.

Paleta, restrânsă la dominanta armoniilor calde, dezvoltă ansambluri variate ale tonurilor de siena-roșu gradate în nuanțate intensități luministice și valori de închis și deschis, folosind relații contrastante de clar-obscur.

Daumier, *Amatorul de stampe*, Paris



Viziunea este sintetică, infuzată de un ascuțit spirit acid purtând semnele comentariului critic virulent.

Concepția lui Daumier, modul său de gândire este în concordanță cu mentalitatea politică evoluată a vremii. Daumier este un gânditor liber, rareori utopic, spiritul său de observație fiind fixat asupra subiectelor pe care le caracterizează critic din punct de vedere moral.

Vocația recunoscută de desenator și creator de litografii îi asigură lui Daumier un loc printre plasticienii de prestigiu ai artei grafice franceze și universale. Marca înflorire a caricaturii politice și de moravuri din arta franceză, realizarea celor mai prețioase opere cu caracter realist și critic s-au înregistrat în creația lui Daumier în perioada 1830 – 1871, când s-au petrecut mari tulburări politice și sociale pe continuitatea aceluiași fundal al nemulțumirilor generale ale poporului francez.

Comentariile critice ale lui Daumier au conturat viziunea unui luptător împotriva inechităților de orice natură manifestate în cadrul societății, un luptător pentru drepturile mulțimii și pentru înfăptuirea unei societăți evolute.

Daumier, *Revolta*

